ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 5

первый
развлекательный

Кино на СТС!

Свидетельство о регистрации СМИ Эл № 77-6443 от 9 августа 2002 года «Первый развлекательный СТС»

НЕКОТОРЫЕ ПРАВИЛА НЕЛЬЗЯ НАРУШАТЬ

ЭДВАРД БЁРНС

КЭТРИН МАК КОРМАК

БЕН КИНГСЛИ

И ГРЯНУЛ ГРОМ

ПО РАССКАЗУ РЭЯ БРЭДБЕРИ

СМОТРИТЕ В КИНОТЕАТРАХ

С 24 НОЯБРЯ

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑**ДОМИНАНТА ММКФ МОСКВА НИЧЕГО НЕ ПРОГНОЗИРУЕТ И НЕ ПРЕДВОСХИЩАЕТ, НЕ ОТКРЫВАЕТ НОВОЕ И НЕ ВЗРЫВАЕТ УСТОЯВШЕЕСЯ, НЕ ОПРЕДЕЛЯЕТ МОДУ НА БЛИЖАЙШИЙ СЕЗОН...** *НИНА ЗАРХИ* ❑**СЛУЧАИ ЗАУРЯДНОГО СУМАСШЕСТВИЯ ДЛЯ ПЕТРА ЗЕЛЕНКИ НЕ СТОЛЬКО БЕЗУМИЕ ОБЫКНОВЕННО, СКОЛЬКО ОБЫКНОВЕННОСТЬ БЕЗУМНА** *АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ* ❑**«САМАЯ ПЕЧАЛЬНАЯ МУЗЫКА НА СВЕТЕ»: СЕГОДНЯШНИЕ МЫСЛИ НА УТРАЧЕННОМ ЯЗЫКЕ ЭТО, В ОБЩЕМ-ТО, НЕ ФИЛЬМ, А ВОЗДУШНЫЙ ПОЦЕЛУЙ, АДРЕСОВАННЫЙ ПРОШЛОМУ КИНЕМАТОГРАФА** *ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ* ❑**НЕЗАИНТЕРЕСОВАННЫЙ РЕАЛИЗМ ВОЗМОЖНО, ИМЕННО ИЗ-ЗА ЭТОЙ НЕЗАИНТЕРЕСОВАННОСТИ КИНО ГЕДИГЯНА НЕ КОТИРУЕТСЯ НА БОЛЬШИХ ФЕСТИВАЛЯХ, УЖЕ ДАВНО ЗАВИСЯЩИХ ОТ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КОНЪЮНКТУРЫ** *АНДРЕЙ БУРОВ* ❑**КОММУНИКАЦИЯ И ТЕРАПИЯ: ТОК-ШОУ КАК СФЕРА ЖИТЕЙСКИХ ОТНОШЕНИЙ ЭТИ ПРОГРАММЫ ПОЗВОЛЯЮТ МОДЕЛИРОВАТЬ СИТУАЦИИ, СООБЩА ПЕРЕЖИВАТЬ ИХ, ЗАРУЧАЯСЬ ПОДДЕРЖКОЙ ВИРТУАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА, И ПРОГОВАРИВАТЬ ДОПУСТИМЫЕ ЛИНИИ ПОВЕДЕНИЯ** *ВЕРА ЗВЕРЕВА* ❑**ДНЕВНИК КРАСАВИЦЫ ОДНАКО КАКОЕ ЖЕ УДОВОЛЬСТВИЕ ПОГРУЗИТЬСЯ В НАСТОЯЩИЕ ЧУВСТВА, В РАБОТУ, КОТОРОЙ УМЕЛО РУКОВОДИТ ХОРОШИЙ РЕЖИССЕР. КАКОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ СНИМАТЬСЯ...** *КАТРИН ДЕНЁВ* ❑**ПОЛЕТЫ ВО СНЕ И НАЯВУ «МЫ НЕ ЗНАЕМ! ПОДТВЕРЖДАЕМ ФАКТ, ДА! КРУШЕНИЕ! А ПРИЧИНЫ НЕИЗВЕСТНЫ...»** *ИЗ СЦЕНАРИЯ АЛЕКСАНДРА МИНДАДЗЕ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №10/05

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

Н.ЗАРХИ — Е.ГУСЯТИНСКИЙ — И.ЛЮБАРСКАЯ

Класс «А»

Москва-2005

РЕПЕРТУАР

19

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Дело в нюансах

«Космос как предчувствие», режиссер Алексей Учитель

24

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Шестое препятствие

«Дорогая Венди», режиссер Томас Винтерберг

27

ТОМАС ВИНТЕРБЕРГ:

«На площадке главным был я»

Интервью ведет Джеймс Белл

29

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Мама не горюет

«Чамскраббер», режиссер Арье Посин

32

АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ

Бархатный революционер

«Хроники обыкновенного безумия», режиссер Петр Зеленка

35

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Посторонним В.

«Самая печальная музыка на свете», режиссер Гай Мэддин

40

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Опасный поворот

«Последний уик-энд», режиссер Павел Санаев

КОММЕНТАРИИ

45

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

...И радостно, и стыдно

ИМЕНА

51

АНДРЕЙ БУРОВ

Печальный пролетариат

55

РОБЕР ГЕДИГЯН:

«Любое кино — левое»

Беседу ведут Андрей Буров и Евгений Гусятинский

M E D I A

63
АРТЕМ ВАРГАФТИК
Диалог глухих
Беседу ведет Юлия Бедерова

67
ВИКТОР ЕРОФЕЕВ:
«И что делать с этими людьми?»
Беседу ведет Этери Чаландзия

73
ВЕРА ЗВЕРЕВА
Истории, рассказанные для всех
Обычный человек в ток-шоу

О П Ы Т

83
ШЭРОН СТОУН:
«Рюши-бантики не для меня»
Беседу ведет Мишель Ребишон

П У Б Л И К А Ц И И

91
КАТРИН ДЕНЁВ
В тени собственной тени
Дневник актрисы

115
МИХАИЛ КОЗАКОВ
Темно! Включите Лямпе!
Воспоминания о друге

124
РОБЕРТ ДАКС
Отзвук
Фрагменты книги об Оскаре Вернере

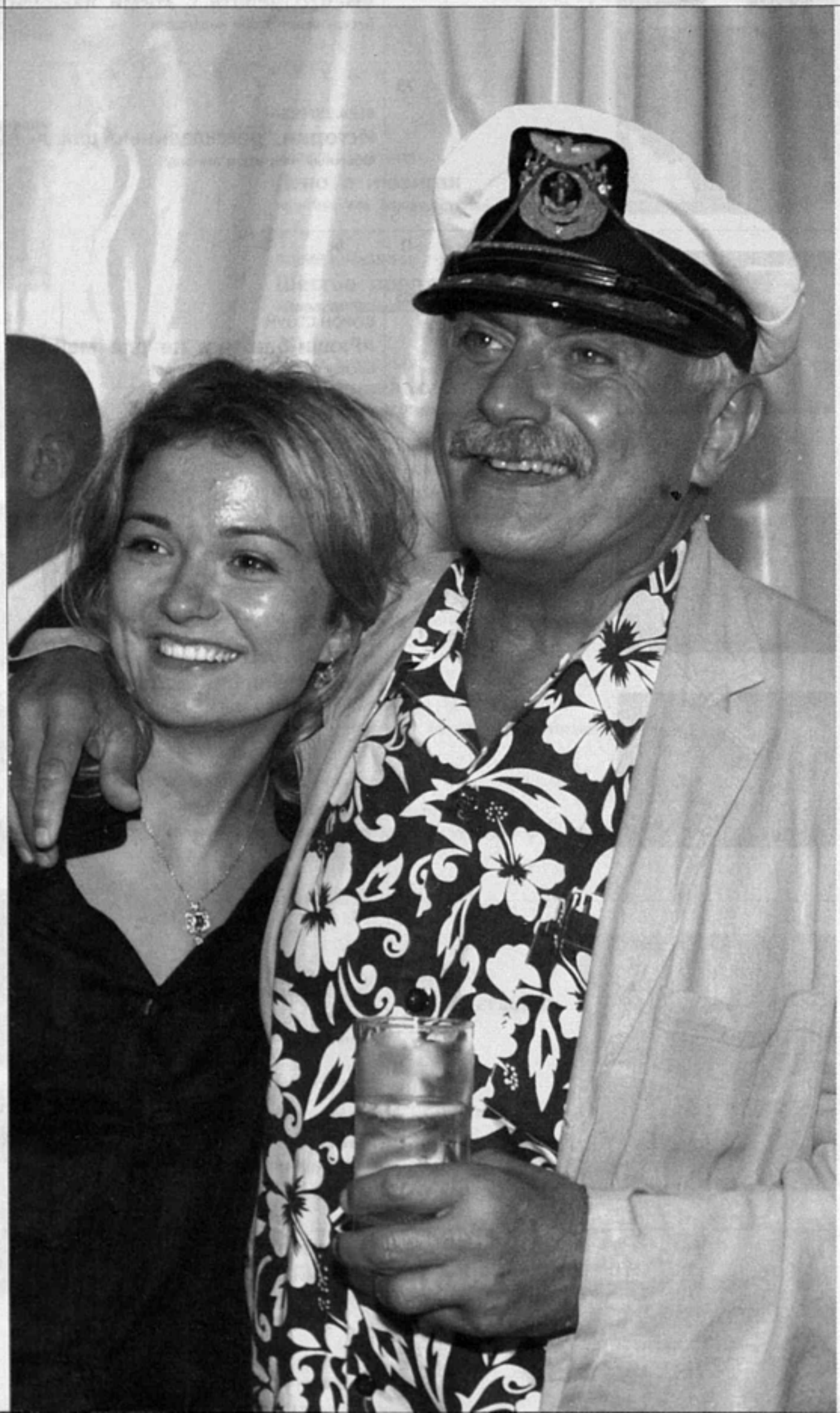
Ч Т Е Н И Е

139
АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ
Они улетели
Киноповесть

161
ЙЕССИКА ФАЛЬЦОЙ
Кино
Рассказы немецкой писательницы

S U M M A R Y

175



Президент ММКФ Никита Михалков с дочерью Надеждой на банкете в честь открытия XXVII фестиваля

Фото Г.Авраменко

Н.ЗАРХИ — Е.ГУСЯТИНСКИЙ — И.ЛЮБАРСКАЯ

Класс «А»

МОСКВА-2005

Нина Зархи. Каждый год (последние лет восемь) мои заметки предваряют рецензии на фильмы очередного Московского кинофестиваля. От раза к разу они становятся все короче, от раза к разу все больше в них трюизмов и самоповторов. Ту же тенденцию я замечаю в фестивальных обзорах коллег, что позволяет сделать вывод: наш МКФ не меняется, в этой своей неизменности его можно, пожалуй, сравнить лишь с Каннским. Но, в отличие от Канна, у нас эта сложившаяся система внутренне неподвижна: она не открыта для актуального содержания — эстетического, общественно-социального. Москва не только ничего не прогнозирует и не предвосхищает, не открывает новое и не взрывает устоявшееся, не определяет моду на ближайший сезон, не удивляет и не разочаровывает — она даже не фиксирует то, что было замечено на других фестивальных широтах. Мне не приходилось читать ни одной статьи, где на основании программы Московского международного обобщались бы некие особенности мирового кинопроцесса. Не здесь делаются последние новости. Не здесь творят сенсации. Главная причина этой провинциальности, мне кажется, не в конкретике: фильмы могут быть чуть лучше или чуть хуже, хотя все мы понимаем: не светят нам лакомые куски, берем, что дают, — отборщики и даже начальники в этом не виноваты. А виноваты — начальники — в другом: в нетрадиционной (для международного фестиваля) ориентации. Совсем не интересуется наш мировой киносмотр мировым кинопроцессом. Зарубежное кино в Москве подается как гарнир к основному блюду — отечественным фильмам. Это и есть доминанта ММКФ, драматургический стержень всей его конструкции. Отсюда если не всё, то многое из того, что вызывает недовольство. Или вопросы. Позволю себе их сформулировать.

1. Почему, не имея шансов совершенствоваться по вертикали (уровень картин), мы не развиваемся по горизонтали — расширяя кинематографическую географию?

2. Почему не бьемся над созданием драматургии фестиваля, пытаясь сделать каждую из программ и все вместе более определенными по стратегии, более адресными?

3. Кстати, об адресе. Есть ли он у нашего МКФ? Кто его себе представляет? Почему фильмы идут в полупустых залах — такого уж точно ни на одном фестивале не увидишь?..

Может, еще что-нибудь всплывет по ходу разговора, но пока давайте начнем, сгруппировав для удобства весь набор фестивальных сюжетов вокруг главных тем, которые определяют обычно заботы организаторов фестиваля и интересы тех, для кого он существует.

Стратегия. Новая старая драма

Евгений Гусятинский. По поводу внутренних — локальных, частных — интересов Московского фестиваля. Еще на открытии президент ММКФ с гордостью отдал должное очередному ренессансу российского кино, оказавшемуся на этот раз еще и экономическим чудом: речь о подъеме отечественной кинопромышленности сопровождалась убедительной статистикой, впечатляющие цифры стремительного роста кинотеатров, фильмов, зрителей транслировались на экран. Закончилось все прекрасным — в том числе и финансовым — прогнозом на ближайшее будущее. На фоне этой картины все международное и впрямь должно скукожиться, капитулировать, стать локальным.

«Гитара-монголоид», режиссер Рубер Остунд

Ирина Любарская. Пока я могу лишь сказать, что на все вопросы у меня есть тоже только вопросы. Действительно, почему не проводится концептуальная работа по созданию фестивальной драматургии? Ведь есть же в команде фестиваля люди, которые способны на это. Просто они вынуждены заниматься другими вещами. Трудятся-то там наши коллеги, образованные, энергичные.

Н.Зархи. Креативные, как теперь говорят. И Кирилл Разлогов, и Владимир Дмитриев, и Андрей Плахов, и Алексей Медведев, и Петр Шепотинник могли бы — дай им волю...

И.Любарская. Вот именно. Но у меня такое ощущение, что Москва не использует их потенциал на сто процентов. А уж упорные кроты-архивисты, которые могут интересно работать с ретроспективами, или безумные синефилы-радикалы, которые хорошо ориентируются в разном микроскопическом арт-кино, вообще не нужны. Пока что у нас директорат фестиваля осваивает бюджет, программы — будущий кинопрокат, а отборщики, соответственно, осваивают то, что не выбрано другими большими и малыми фестивалями.

Н.Зархи. Во всем мире сегодня фестивали — авторские произведения. Есть кураторская политика — есть драматургия, концепт и т.п. Нет этого — просто просмотры, и тогда уж подавайте шедевры и звезд первой свежести. И Московскому фестивалю такая мощная, четко артикулированная, выразительная пьеса — новая ли драма, старая — необходима, как никакому другому. Но в Москве ответственность за содержание катастрофически рассредоточена. В то время как нельзя себе представить, что Жакоба или сменившего его Тьери Фремо, де Хадельна или Косслика, Лозика, Мюллера, Эву Заоралову и других демиургов мировых киносмотров кто-то контролирует – по части рубрикации программ, конкретных фильмов или их количества, членов жюри, формата и сути спецсобытий. Во главе всех международных форумов стоят либо признанные киноведы и критики, либо те, кто давно их превзошел своей образованностью, знанием современного и старого мирового кино. Полнота власти и, следовательно, ответственности – вот чего не хватает сегодня лидерам МКФ. В результате – с кого спрашивать? Хоть убейте, никогда не поверю, что кто-то из уважаемых отборщиков во главе с Разлоговым — да и сам президент Никита Михалков – одной рукой добывал фильмы Винтерберга, Гедигяна или Зеленки, а другой – даровал статус фестивального эксклюзива, гала и т.п. картинам «Греческие каникулы» и «Дура».

Е.Гусятинский. У ММКФ — центростремительная сила. Всё сразу и всё — в разные стороны. Так было и раньше, когда центр фестиваля оставался смазанным.

В этом году создалось ощущение, что центром наконец-то был выбран конкурс. Однако обилие хитов, звездных лент с других фестивалей, разбросанных по параллельным программам, все равно, по-моему, перекрыло потенциал конкурса. Я уж не говорю про программу российского кино — главного конкурента конкурса. И тем более про кинорепертуарную рутину, идущую в большем количестве московских залов, чем те, что отданы под фестивальные просмотры. Понятно, что это невыигрышные условия, но есть ощущение, что они игнорируются, не учитываются руководством. Если впервые за долгие годы образовался серьезный конкурс, почему не сократить количество предпрокатных премьер, то есть фильмов, которые все равно выйдут на наши экраны? С купленными картинами история отдельная. Фестиваль класса «А» — это еще и коммерческое событие. То есть отбираются картины (в том числе и в конкурс), под которые находятся прокатчики, дистрибьюторы — если не во всем мире, то, по крайней мере, в стране, проводящей фестиваль. В этом один из смыслов буквы «А» в фестивальной классификации. У нас же все наоборот: 90 процентов фильмов из конкурса — те, что не были засвечены в других местах, — остаются не у дел. Они не покупаются, не продаются. При этом, как правило, основную массу фестивальной публики собирают те фильмы, которые уже куплены. Естественно, они берутся у прокатчиков. Получается, что это односторонняя связь, фестиваль опирается на прокатчиков, а не наоборот. Раз у нас нет перспектив на этом поприще, нет кинорынка, то, возможно, стоит попробовать изменить традицию — либо делать большой смотр, по-новому пытаясь аранжировать, высветить уже прогремевшие ленты, либо этих конкурентов вытеснить или хотя бы сократить их количество. В результате на показе «Мандерлая» и «Бедных родственников» образуется давка, а никому не известный конкурсный фильм, к тому же дебютный, идет в полупустом зале. Зачем продвигать то, что в промоушне не нуждается или и так будет рекламироваться прокатной конторой? Почему не раскручиваются незасвеченные картины, тем более если в них есть зрительский и коммерческий потенциал, — те, что удалось добыть с таким трудом? Ведь именно они, а не лауреаты Канна, Берлина, Венеции определяют лицо фестиваля, хоть как-то выделяют его на общем фестивальном фоне. Такие фильмы в этом году в конкурсе были. Понятно, что раскрутка — не дело отборщиков. Обидно, что их труд, в этом году принесший плоды, практически не окупается.

«Вечная мерзлота», режиссер Аку Лоухимиес

Н.Зархи. У нас в драматургии ММКФ — все больше какие-то случайные коллизии. Вдруг в прошлом году почему-то исчезли весьма успешные программы Шепотинника и Плахова. В этом июне их вернули. И то, и другое — необъяснимо.

И.Любарская. У Плахова, как я понимаю, произошла смена формата, и его программа теперь максимально определена тематически и географически! «Азиатский экстрим». Это замечательная тема, и для меня она очень интересна. Но как раньше в «Ролан» на «АиФорию» попасть было трудно, потому что она была ориентирована на коммерческий успех и аккредитации там не действовали, так теперь в небольшой зал Музея кино надо было приезжать загодя, что удобно только абсолютно свободным людям. Хотя я, конечно, рада, что программа Андрея пользуется успехом. Но мне удобнее следить за программой Петра Шепотинника — не менее успешной, но более комфортной для моего личного трафика. И автор дрейфует в правильную сторону, со-

ставляя ее. Начинал он тоже с выходящих в прокат фестивальных хитов, разводя их программой Плахова и включая полтора фильма артовых. В этом году половина картин были из разряда тех, которые хочешь не хочешь, а посмотреть стоит, сколь противными они ни были бы.

Н.Зархи. Какие? Скажи.

И.Любарская. Ну вот «Проклятие» — отталкивающая картина, на мой вкус. Но я совершенно не жалею потраченного времени: где бы я ее еще увидела? Или Мудиссон, который меня давно начал раздражать. «Вера Дрейк» — физиологически неприятная картина. Но ее никто не купил — не отважился. А Петр Шепотинник отважился ее показать. А за «Самую печальную музыку на свете» ему от меня special thanks. Однако все эти оценки, конечно, глубоко субъективны, и кому-то «Проклятие» — бальзам на душу. Я говорю о другом — об определенной уникальности. Зачем бросить все и бежать куда-то вечером по жаре, вместо того чтобы на даче отдыхать, если это кино я потом спокойно увижу на пресс-просмотре или в прокате? Если вся программа «8 ½» будет состоять из эксклюзивов, она будет хитовой и аншлаговой. Ее легко раскрутить еще и потому, что она идет в определенном зале, в определенное время. Если думать не обо мне, а о зрителе, то киноман по ней может как-то выстраивать свою жизнь, говоря себе: «Во время фестиваля я каждый день в 8 часов вечера хожу в ЦДЛ». Но обязательно должны быть и другие программы такого же рода.

«Девичий пастух», режиссер Юсуп Разыков

Е.Гусятинский. Хорошо, что эти программы реанимированы. В прошлом году всё свалили в одну кучу, и таким образом многие картины, интересные, достойные внимания, растворились, потерялись. Разумное обрамление все равно необходимо. Программа Шепотинника как была, так и остается одной из самых ярких и рентабельных на фестивале. Картины Кауэтта и Мудиссона смотреть и впрямь трудно. Они по ту сторону принципа удовольствия и критерия «нравится — не нравится». Дело не только в том, что их нигде больше не увидишь, но и в том, что, поставленные в правильный контекст, они начинают корреспондировать между собой. В то же время на фестивале было много и других некупленных картин, но они, к сожалению, не прозвучали.

Н.Зархи. На мой взгляд, перспективное начинание — программа Владимира Дмитриева «Национальные хиты». Но ее вообще перестали хоть как-то подавать. Где эти хиты? И хиты ли они? А ведь эту-то программу можно было раскручивать, она зрительская. Но кто этим занимался?

И.Любарская. Никто. А что, какую-то другую программу рекламировали?

Е.Гусятинский. На программу Пети Шепотинника идут, думаю, еще и потому, что доверяют вкусу ее автора, знают его. То же самое с программой Андрея Плахова.

Н.Зархи. К тому же критики знают, что если они не были в Канне или Венеции, то до ЦДЛ надо доехать, услышать эхо...

И.Любарская. Критики — ладно, но публика тоже знает об этом, потому что им делают отдельный каталог. А по «Национальным хитам» вообще ничего не было.

Е.Гусятинский. Как и по «Вокруг света», и по ретроспективе Гедигяна.

Н.Зархи. Важная задача фестиваля — открытие имен, направлений и территорий. Конкурс «Перспективы» здесь вполне уместен. Прорывы, радикальное кино, яркие дебюты... Такие программы на всех фестивалях есть. Но картины в нее по абсолютно разным критериям собирались. Скажем, «Пыль», ви-

димо, взяли за то, что это эксперимент, радикализм — или его имитация. А другие участники — «Как девушки Гарсия провели лето», к примеру, — попали в Москву просто за молодость режиссеров.

Е.Гусятинский. Работа с контекстом — главная на любом фестивале, при составлении всякой программы, а конкурсов — в первую очередь. В «Перспективах» были картины, которые в принципе не могут соревноваться — не потому, что они очень плохие или, наоборот, очень хорошие, а потому, что к ним сложно подобрать контекст. Точнее, можно, но такой контекст не был подобран. Собственно, наличие контекста и помогает понять, хорош фильм или плох. Взять, к примеру, «Пыль». Разумную конкуренцию ей мог бы составить шведский фильм «Гитара-монголоид», такое же малобюджетное негламурное кино, снятое на «цифру». Но сугубо артхаусная «Гитара» тягалась в главном конкурсе с гламурным фильмом Учителя и, скажем, с мыльной оперой «Желанная жизнь», а экспериментальная, лабораторная «Пыль» — с победившей-таки в «Перспективах» мейнстримной лентой «Как девушки Гарсия провели лето».

И.Любарская. Беда в том, что фильмы из «Перспектив» никакие в большинстве своем. «Пыль» разве что держала режущую глаз планку радикального антиэстетизма, эпатажа... Остальное, по-моему, не «перспективы», а тупик. Так что «Пыль» осталась вне конкуренции. Конечно, для каждой картины есть какое-то оправдание: почему она появилась, почему может быть интересной. Но вот был там грамотный немецкий фильм «Нетто», а мог бы быть грамотный австрийский фильм «Брутто». И мы бы уныло смотрели его и искали ему оправдание, как положено профессионалам. Но для того чтобы «Нетто» и «Брутто» соревновались, не стоит содержать еще одну фестивальную программу. Это просто строка в расходах, которая кому-то необходима.

Е.Гусятинский. Если взять «Пыль», я понимаю, что это полулюбительское «параллельное» кино, снятое, кажется, за три тысячи долларов, но мы берем еще три такие же схожие по технологии или стилистике картины, и тогда становится ясно, что третья «Пыль» лучше, чем, условно говоря, первая «Пыль».

«Левой, левой, левой!», режиссер Казем Маасуми

И.Любарская. Тогда можно определить, почему наша «Пыль» столь плоха и не держится ни на чем. Однако мне кажется, что этот конкурс вполне перспективен. Его надо оставить, только планку отбора повысить или, точнее, понизить, смело отбросить в сторону. Отборщикам это развязало бы руки, по-моему. Перед ними в этом плане открыт весь мир.

Н.Зархи. Нет, ты не права. Потому что арт-эксперименты тоже везде нарасхват: Роттердам, Локарно, Мангейм, Турин, Оберхаузен, Санденс, берлинский «Форум», Котбус и т.п.

И.Любарская. Отбор — это как рулетка. Можно отобрать фильм как дерзкий эксперимент, а потом увидеть, что это туфта. Но все равно с молодежью работать всегда перспективнее, мне кажется.

Е.Гусятинский. Видимо, с дебютами проблемы повсюду. В том же Роттердаме конкурс состоит только из дебютов, преимущественно рассчитанных на артрынок, но он не пользуется такой высокой репутацией, как другие роттердамские программы, концептуальные, тематические, узкоспециальные.

Н.Зархи. Еще одна коллизия фестивальной драмы — гала-показы или спецсобытия. Они везде есть, но какие? Что предлагает-продвигает в качестве события Москва? Ведь бренд МКФ — гарант качества, хоть какого-то. Сенсации или скандала. Кто и за что мог выбрать для эксклюзива в «Пушкинском»

«Дуру» или «Греческие каникулы»? Фильмы Коростышевского и Сторожевой абсолютно лишены смысла. Это работы самодеятельные, они могут вызвать лишь недоумение. Которое переходит в возмущение, оттого что их взял под свое крыло Московский международный — мировой киносмотр класса «А»...

Е.Гусятинский. Получается, что именно эти картины, нигде прежде не засвеченные, но поданные с шумом и блеском, и формируют лицо фестиваля. При этом они идут, что тоже озадачивает, в одной программе с новым фильмом Ларса фон Триера. Но «Мандерлай» все равно остается эхом Каннского фестиваля. Никто из его создателей, в отличие от авторов «Дуры» и «Греческих каникул», в Москве замечен не был. То же самое, скажем, с лентой «Переводчица» Сидни Поллака. Я понимаю, Кидман — звезда, Поллак — классик. Но разве они приехали на фестиваль представлять свой фильм, да и могли ли на него приехать? Всем же — и руководству в первую очередь — ясно, что нет, не могли. Тогда к чему этот российский и зарубежный мейнстрим, если его можно посмотреть через неделю в любом зале за меньшие деньги или до фестиваля купить на пиратском DVD? Зато в Москву приехал Гедигян, большое спасибо за это организаторам.

Н.Зархи. Ретроспектива Гедигяна, кстати, великолепная. Как и прошлогодняя — Александра Клюге. Только выглядят они на московской сцене, как случайные, заблудившиеся и не туда попавшие гости. И важных персон из них никто не делает, и залов они (на них) не собирают, и дискуссий не устраивают. Хотя в нашей вынужденно скудной обстановке кино, особенно такое — острополитическое либо откровенно социальное, — могло быть использовано как повод для актуальных разговоров. В столице ведь живем — публицистов, киноведов, даже политологов везти специально не надо. Вообще, я думаю, эту часть программы стоит сделать предельно выразительной, злободневной: подключив Белые Столбы, Музей кино, вставить персоналии в контекст — исторический, эстетический, национальный. Радость такую устроить для киноманов. Они создадут шум вокруг культурного события. Только их заманить нужно, и не одним удачным фильмом — атмосферой, интригой, которая рождает у человека ощущение: это нельзя пропустить.

Е.Гусятинский. Обсуждение Клюге было. Как и презентация его книги. Это был чуть ли не единственный интеллектуальный проект во время прошлогоднего ММКФ. Обсуждали его фильмы вместе с Гройсом, Клейманом, Плаховым. В этом году ничего подобного не было. Не было и никаких мастер-классов. При этом Гедигян куда более доступный, линейный, прямой и более зрительский режиссер, чем Клюге. Совсем не маргинальный, но не менее важный, с не меньшей, чем у Клюге, социальной напряженностью. Не эстет, вернее, не эстет от политики, каких мы знаем по французскому кино. Большая ретроспектива — десять картин. Но посмотреть все фильмы было не дано. Картины, идущие один раз, шли в одно и то же время в разных залах. Такие вещи озадачивают. Вроде бы мелочь, но из таких мелочей тоже рождается ощущение случайности, необязательности, безответственности всего происходящего.

«Как девушки Гарсия провели лето», режиссер Джорджина Гарсия Ридель

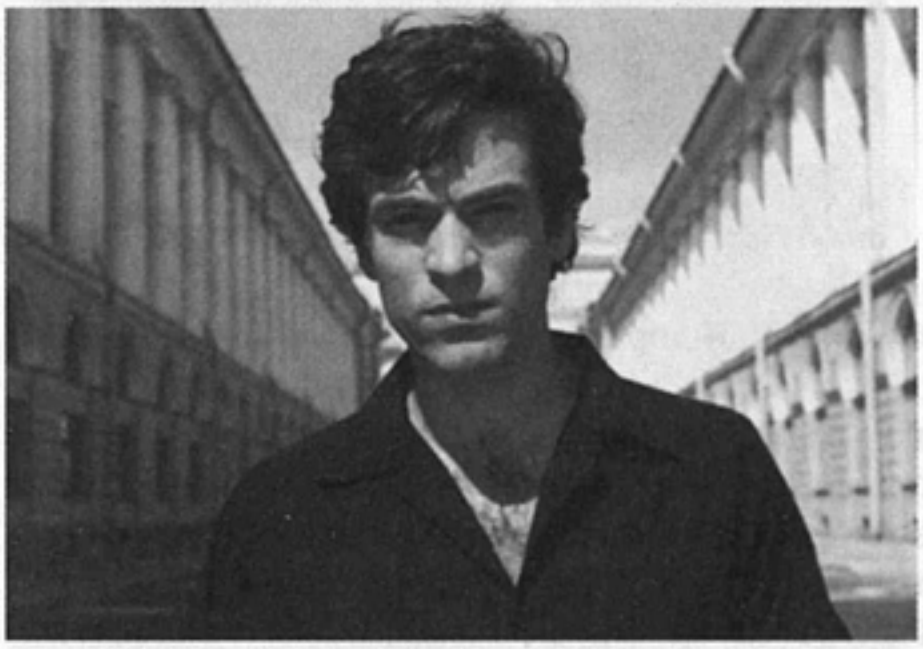
И.Любарская. В случае с Гедигяном я не понимаю, почему было не сделать пышный подарок армянской диаспоре в Москве? Пригласите, причем бесплатно, армян — пусть они посмотрят фильмы своего соотечественника. Полупустой зал, по-моему, это самое ужасное. Он не всегда соответствует каче-

ству картины, но им можно убить любой шедевр, потому что пустой зал говорит о том, что это кино никому не интересно. Но о таких вещах никто не думает. Выходит, что всем наплевать на все, главное, галочку поставить: фильм есть в расписании, прошло столько-то показов, а количество зрителей никого не волнует.

Зрители. Лишнее — люди

Н.Зархи. Зрителей собрать трудно, но можно. Ресурсы есть. В том числе и финансовые. Москва, я думаю, могла бы позволить себе роскошь завести киноклубы, учредить дешевые билеты, скидки для разных категорий публики: студентов, пенсионеров, призы и поощрения для знатоков кино, постоянных друзей и помощников фестиваля. Эта практика существует всюду, где она необходима. Из четырех миллионов долларов примерного бюджета можно, мне кажется, наскрести какие-то денежки на создание привлекательного образа главного кинособытия года. Тогда вокруг фестиваля возник бы шорох. А так: нет атмосферы — нет события. У нас, да и везде, люди обожают что-то выигрывать, хоть красную кружку «Нескафе», так почему эту страсть на кино не направить: конкурсы предфестивальные на телевидении объявить, викторины разные и т.п.? Без высокомерия к этому делу подойти. И не очень скупиться...

И.Любарская. Тут проблема в том, что Москва во время МКФ — уже город мертвого сезона. Кто на даче, кто на речке, кто в отпуске, кто в ожидании всего перечисленного. А фестиваль сильно разбросан по кинотеатрам, до которых надо еще добраться. До какой же степени надо обожать кино, чтобы за свои деньги (не так, как мы, по долгу службы и аккредитации) человек взял огромное расписание показов и сказал себе: «Сегодня до работы я посмотрю вот это, а вечером на 22.00 поеду вот сюда, а после этого наконец вернусь в свое родное Ясенево». Между тем в Ясеневе у него есть все — телевизор, видеотека, кинотеатр. И в этом кинотеатре, в принципе, все пышные гала-премьеры пройдут рано или поздно, а в момент фестиваля демонстрируются другие фильмы, может, совсем неплохие. А никто ему не сказал, что Клюге, например, может его заинтересовать. Это хорошо, если он на канале «Культура» в какой-то момент увидит все же его фильмы. Как я. Потому что я тоже не смотрела Клюге во время прошлого фестиваля, и потом, когда его вдруг стали выбрасывать в «культурный» эфир, поняла, какое замечательно интересное кино у него было.



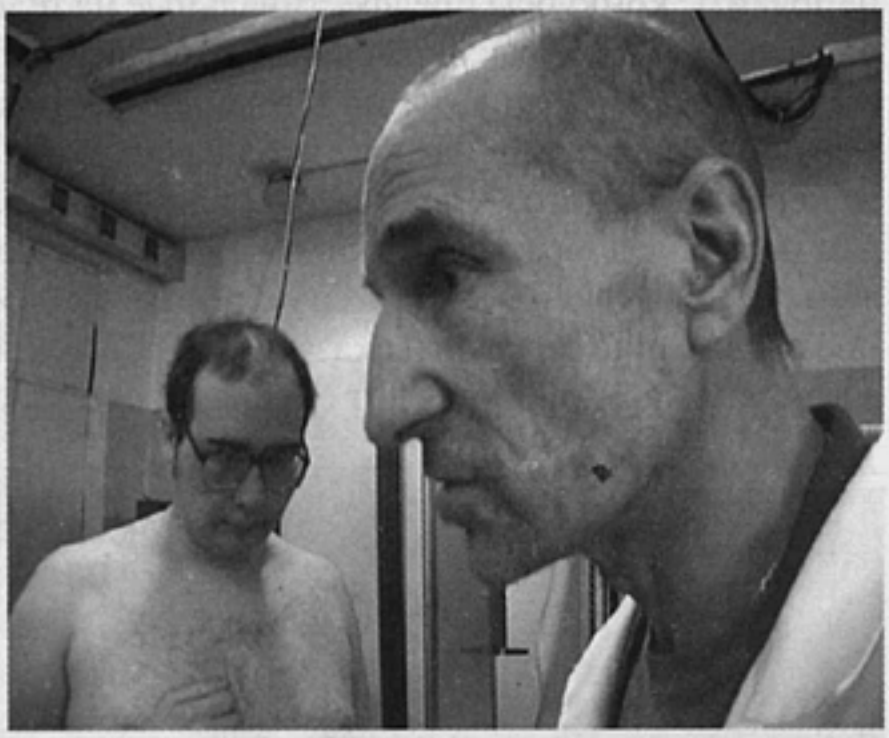
«Красотки», режиссер Седрик Клапиш

СМИ. Дайте чудовище на первую полосу

Н.Зархи. Еще одна проблема, очень важная, надоело об этом писать-говорить. Для того чтобы фестиваль существовал, он должен существовать в медиа. В том числе зарубежных. Поначалу иностранных журналистов, видимо, надо привлекать доступностью. Все бесплатно. Как отдых в Турции, all inclusive: аккредитация, гостиница, русская кухня, наконец, дорога. Должны быть представлены крупные газеты, главные киножурналы и телевидение. Потому что принимать здесь только славистов из американских университетов, которые приезжают лишь для того, чтобы посмотреть русское кино, конечно, приятно, но явно бесперспективно с точки зрения судьбы, лица, репутации фестиваля в мире.

Е.Гусятинский. А дома интерес можно подогреть, спровоцировать активной информационной политикой. Есть, скажем, «Дневники кинофестиваля», но там говорили больше про тусовки, чем про кино.

И.Любарская. Я принимала участие в создании этих «Дневников». Я честно сбрасывала редакторам кучу требуемой информации, писала вопросы для интервью, справки на актеров и режиссеров. Судя по всему, команда там хорошая — они профессионалы в телевизионном деле. Но они совсем не знают кино. И на выходе получался шлак. Я пару раз смотрела эту десятиминутку по Первому каналу и видела, что человек, которому я писала пять интересных вопросов, промелькнул, сказав какую-то банальность. Смонтировано это было лихо, у меня к телевизионному качеству подачи нет претензий. Разве что на заставки и отбивки уходило треть времени, по-моему. Но все же: если у вас есть всего десять минут, то лучше рассказать что-то внятное про три фильма, скажем, и одного человека — больше не влезет в хронометраж. Подайте это агрессивно, ярко, продайте, в конце концов: завтра в Москве будет показано то, что ни один нормальный человек не пропустил бы, если бы в его городе это шло. Это работает на имидж фестиваля, это хотя бы минимально увеличивает количество зрителей. И вовсе не обязательно, чтобы это были каннские хиты, выходящие в прокат. В «Дневники» я бы вытягивала вещи более интересные, более фестивальные.



«Пыль», режиссер Сергей Лобан

Н.Зархи. Которые потом не увидишь.

И.Любарская. Но дело в том, что нет такой задачи. Первому каналу нужны светские мероприятия и узнаваемые лица даже за счет госбюджетного Московского фестиваля. Поэтому по экрану все время ходила Оксана Фандера и другие наши. Граждане, они прекрасно смотрятся на разных ковровых дорожках, но объясните мне, какое отношение эти люди имеют к этому фестивалю и другим мероприятиям, освещаемым нашим ТВ? Я понимаю — попса и реклама, реклама и попса. Но что такое случится с Первым каналом, если он на других людей на десять минут отвлечется? Ведь не закроют же. Я бы, например, предпочла узнать, смотрел ли наш венецианский триумфатор Андрей Звягинцев, один из тех, кто делает наше завтрашнее кино, программы Московского фестиваля, что ему понравилось, от чего он плевался. А как вы расценили появление новой фестивальной газеты?

Е.Гусятинский. Я слышал, что ее делали те же люди, которые занимались производством фильма «Сматывай удочки». Какие тут могут быть комментарии?..

И.Любарская. Я в этом вижу либо какую-то интригу, либо полное разгильдяйство. Как им мог это позволить фестиваль, зная, что есть газета «Манеж», в которой делается та же самая работа, за фестивальные в данном случае деньги дублировать свое фирменное издание? Что происходит в структуре этого фестиваля, если в пресс-центре лежат две одинаковые газеты, причем одна полиграфически, безусловно, благополучнее, ибо сделана на другие деньги? Но она не имеет никакого отношения к фестивалю. Если руководство хочет уничтожить «Манеж», то возникает вопрос: зачем? Ведь этим людям, если они хотят как-то поучаствовать в ММКФ, можно было предложить напечатать те же самые флаеры, до которых руки не доходят. Нет. Разрешили делать, что они хотят. Навели сумятицу в мозгах.

Конкурс. Как предчувствие

Н.Зархи. И все же напоследок — ложка меда. Признаем: конкурс наконец был гораздо лучше. Об этом все написали.

И.Любарская. Но лучше чего? Планка-то где-то должна стоять? В частности, чем-то она должна объединять фильмы, попавшие в конкурс, чтобы они могли между собой соревноваться. А у нас устраивается битва бульдога с носорогом, причем лишенная зрелищности. В программе был неплохой малобюджетный иранский фильм «Левой, левой, левой!», достаточно авторский и изобретательный. Фестивальный даже. Он хорошо смотрелся бы в рамках военной ретроспективы — там, где на фоне сложнопостановочного, лакировочного и артового кино про войну стало бы понятно, в чем его достоинства и недостатки. Но, сравнивая его с «Дорогой Венди» Винтерберга, я этот фильм отметаю просто из-за того, что он в другом качественном слое находится.

Е.Гусятинский. Это опять же проблема контекста. Даже самую среднюю картину можно поставить в контексте так, что она будет выглядеть по-другому. Она будет смотреться. То есть контекст будет работать на фильм. Мне кажется, Винтерберга взяли в конкурс только потому, что он — Винтерберг. А ленту «Чамскраббер», похоже, взяли за то, что там снялись звезды, ни одна из которых, впрочем, на фестиваль не приехала. Даже снимавшийся в обеих картинах британец Джейми Белл. «Чамскраббер», кстати, как раз идеален для «Перспектив». И рядом с ним «Девушки Гарсия» выглядят уже не так выигрышно. В любом случае, между этими фильмами, каждый из которых по-своему соотносится с корпусом американского инди-кино, как раз и могла бы возникнуть борьба, конкуренция.

И.Любарская. Как ни странно, но Московский фестиваль действительно можно сравнить с Каннским, сравнить по одному параметру. В Канн прибывает всё за номером один, что было сделано к этому моменту, вот и вся концепция. В Москву прибывает всё то, что смогли достать из нестыдного. Тоже концепция. Но жюри выбирать из первых номеров точно так же сложно, как и у нас, потому что по качеству это достаточно снивелированный продукт. Просто на Московском фестивале другой слой общего торта.

Н.Зархи. Средний. В этом году он был выше.

И.Любарская. Но вершин особых не было. Для меня сюда Томас Винтерберг со своей «Дорогой Венди» неожиданно залетел, для других — кто-то еще. Вообще мне кажется, что в конкурсе мало картин, которые обладают именно фестивальным качеством, а не коммерческим или зрительским. Это, конечно, размытое понятие, но фестивальность фильма, ощущаемая кожей, дает оправдание его позиции в конкурсной программе независимо от того, нравится он тебе или нет. Мало того, именно это качество дает возможность жюри выйти из непростого положения, присуждая призы, и устроить хоть какой-то пиаровский скандал. Как бывает на Каннском фестивале: не дали приз никому из первачей, зато дали повод для разговоров, отметив непонятно что. Фестивалю, как любому соревнованию, нужны сенсации, нарушения правил, обвинения в допинге, штрафные удары и удаление с поля. В Канне есть такая возможность. У нас ее нет, потому что нет имен, рядом с которыми победило бы нечто безымянное.

«Нетто», режиссер Роберт Тальхайм

«Винчи», режиссер Юлиуш Махульский

Н.Зархи. Москва не может отказаться от конкурса, потому что тогда у нас не будет фестиваля класса «А».

И.Любарская. Давайте проголосуем. Мы — люди разные, но заинтересованные в кинематографе, любящие его, живущие здесь и занимающиеся именно им. Скажите, есть ли у кого-то из нас патриотическое ощущение, что нам крайне необходима эта буква «А» на фестивале?

Н.Зархи. Конечно, нет. У каждого из нас лично. Однако если фестиваль этот статус потеряет, то будут сразу давать меньше денег.

И.Любарская. Если фестивалем будет по-прежнему заниматься Никита Михалков, то под него деньги давать будут. Я не большой специалист в финансах, но, мне кажется, деньги дают не за класс «А», а лично Михалкову. Не за букву, а за имя.

Н.Зархи. Я повторяю то, что всегда говорит Кирилл Разлогов: «Ради бога, не надо даже повод такой давать, чтобы отобрали «А». За эту букву борются все фестивали».

Е.Гусятинский. Понятно, что есть Канн, Венеция, Берлин, и выше них уже не прыгнешь, как ни старайся.

Н.Зархи. Главное — у них не перехватишь картину.

Е.Гусятинский. Только зачем делать вид, что Москва — не хуже? К чему этот пафос, который абсолютно неадекватен московской реальности? Из-за буквы «А»? Фестиваль и раньше ей не соответствовал, но почему бы не подобраться к этому статусу с другой стороны. Сделать демократичный смотр, где царила бы не официозная и провинциальная, а живая и рабочая киноманская атмосфера. У нас же вместо атмосферы — полупустые залы и имперские амбиции. Но есть проблемы и поважнее. Не нужно говорить, что раздача призов на крупных фестивалях и даже на тех, что поменьше, — это всегда и политическое решение. В любом случае, для распределений призов в Канне, Венеции, Берлине всегда можно найти оправдание. Если не эстетическое, то чаще всего политическое. Оправдание для приза всегда находится. Но что мы видим в Москве? Образовался конкурс, за которым впервые за долгие годы интересно было следить, в котором было четыре-пять сильных, объективно достойных награды картин, а это немало, более того — нормально и даже замечательно, особенно, если учитывать количество мировых фестивалей и их конкуренцию друг с другом. И в ситуации, когда есть из чего выбирать, случается абсолютно необъяснимая раздача призов. Какова тогда политика ММКФ? В чем его конъюнктура? Я лично не могу найти внятное — политическое или эстетическое — оправдание тому, почему главный приз ушел к Учителю.

Н.Зархи. Мне кажется, здесь выявилась такая вещь. Приезжаешь в Берлин (я не была в Канне) или в Венецию, сначала злишься — не того ожидала, потом понимаешь — в качестве гарнира этот поток нормально существует при наличии двух-трех значительных событий. Так что если бы в Москве были показаны один или два фильма, на которые критики и зрители бежали бы... Не обязательно звездные фильмы, это может быть дебют, это может быть вторая неожиданная работа, может быть открытие страны, может быть что-то пионерское с точки зрения политики или идеологии, одним словом, — не рутина. Вот тогда все, что на этот раз привезли в конкурс, вполне сойдет за фестивальное кино. В Берлине бывает много похожего по уровню и направлен-

ности на финскую «Вечную мерзлоту» или американский «Чамскраббер». Но среди этого вдруг объявится Лэрри Кларк, или Спайк Ли, или Чжан Имоу с Иштваном Сабо. А то и вовсе Зайдль с Триером. Прорывов у нас не бывает. И тогда на нормальное хорошее кино мы начинаем раздражаться: к повседневности предъявляем требования, соответствовать каким под силу только празднику.

И.Любарская. В итоге мы приходим к тому, что как бы ни был прекрасен конкурс в этом году, но, в принципе, это не самая рентабельная часть Московского фестиваля. И это единственное, из-за чего клеится буква «А», потому что все остальное к фестивалю класса «А» отношения не имеет, хорошо оно или плохо сделано.

Н.Зархи. Да, была в большом конкурсе хорватская картина «Балканкан». Балканский абсурд — Паскалевич делал такое не однажды. Хорошо придуманная картина, но, в общем, неумелая. Если бы этот дебют, предположим, был в «Перспективах», он бы прозвучал. Но здесь ты чувствуешь: тут повтор, а это недожато, эта линия потеряна, а вот здесь не смешно.

«Вера Дрейк», режиссер Майк Ли

Е.Гусятинский. На мой взгляд, лучшим в конкурсе был фильм Петра Зеленки «Хроники обыкновенного безумия». Важный и очень показательный для восточноевропейского — в том числе и российского — контекста. По крайней мере, эта картина имеет куда большее отношение к нашей реальности, чем насквозь формальный фильм Учителя. Для нас она куда более актуальна, чем «Космос как предчувствие». «Хроники обыкновенного безумия» — замечательный пример жанрового, конструктивного описания постперестроечного пространства, его социальных, психологических коллизий. В нашем кино нет ничего подобного. Кстати, «Хроники обыкновенного безумия» намного, по-моему, лучше и победителя последнего Сан-Себастьянского фестиваля — тоже чешского фильма «Что-то вроде счастья» Богдана Сламы, который, мягко говоря, не был лучшим в тамошнем конкурсе. Тем не менее в случае Сан-Себастьяна совершенно ясно, за что приз ушел именно к этой, а не к другой картине. Мотивы жюри, фестивальной политики, фестивальной коньюнктуры прозрачны. Никаких претензий, вопросов тут быть не может. Все это я говорю к тому, что фильм-победитель тоже делает имидж фестивалю, по крайней мере он проясняет его политику. И обидно, когда в конкурсе есть такая картина, как «Хроники обыкновенного безумия», не только не уступающая другим конкурсантам по уровню режиссуры, художественности, но и абсолютно созвучная с российской реальностью, и она никак не работает на фестиваль. Фильм Зеленки мог бы повысить репутацию ММКФ. А вся история с Учителем навредила ей еще до начала московского смотра. В конце концов, в историю любой фестиваль входит еще и благодаря фильму, который на нем победил.

Н.Зархи. Три фестиваля назад я уже писала про такую же невнятицу-нелепицу с награждением. Только все было наоборот: «Кукушку» Александра Рогожкина, картину не только очень хорошую и весьма актуальную, к тому же российскую, но и — не часто такая удача случается! — оказавшуюся со всей очевидностью на сто голов выше всех прочих в конкурсе, задвинули, вручив «Георгия» третьесортному телефильму братьев Тавиани. Я не упоминаю здесь «Чеховские мотивы» — допускаю, что эта выдающаяся работа Муратовой для многих не была бесспорной.

И.Любарская. Я прекрасно отношусь к Алексею Учителю и понимаю все его проблемы, связанные с Московским фестивалем, но мне трудно понять, зачем человек ставит себя в такое идиотское положение — ошиканного призера.
Н.Зархи. Мне кажется, ты зря говоришь, что не понимаешь. На Московский фестиваль известный отечественный режиссер дает картину, как правило, в расчете на золото... Хотя у Учителя был опыт с «Прогулкой».
И.Любарская. Но фильм-то Винтерберга по всем параметрам лучше. Просто по очкам: проблема, режиссура, актерская игра, игра на нервах зрителя, в конце концов.
Н.Зархи. И американский «Чамскраббер», на мой взгляд, лучше.
Е.Гусятинский. И финская «Вечная мерзлота»...
Н.Зархи. Точнее. Мне, например, да и многим, пафосный финал «Космоса» показался весьма двусмысленным. И потом, эти картины эмоциональнее сделаны. В них совпадают сценарный замысел и язык кинематографический. Просто то, что сделал в «Чамскраббере» великолепный актер Джейми Белл, иностранцы уже видели. Нормальное хорошее кино про знакомую им — по жизни и по фильмам — социально-психологическую повседневность. Они ее уже отрефлексировали, в том числе и в более радикальных экранных формах — таких, к примеру, как в «Бычке» Лэрри Кларка или в «Красоте по-американски». К тому же они русское кино очень редко смотрят.

«Проклятие», режиссер Джонатан Кауэтт

И.Любарская. Русское — нерусское. Какая разница! Та же иранская картина «Левой, левой, левой!», за которую, кстати, актер Хамид Фаранеджад «Серебряного Георгия» получил (на самом деле стоило за ансамбль дать, потому что актеров там всего раз, два и обчелся), — она фестивальная. А «Космос как предчувствие» — не фестивальное кино, по моим ощущениям. Особенно для международного фестиваля. Его надо было грамотно выводить в шлягеры отечественного проката, как «Водителя для Веры».
Н.Зархи. В жюри-то сидят иностранные судьи... Для них, я думаю, «Космос» — очень русское кино, а значит — фестивальное. Потому что очевидно: русские такие странные, загадочные — получив свободу, скучают по своему прошлому. И мечта о полете — такая русская, такая духоподъемная, такая Наташи Ростовой и Гагарина мечта. Симпатичный наивный Кандид, «идиот» и таинственный, опасный и обаятельный искуситель (хорошая, кстати, работа Цыганова), провинциальная столовка и космос — очень российский контрапункт... А может, судьи-профессионалы все же разглядели сквозь аккуратно просчитанный, «безлюбовный» экранный текст один из лучших в нашей драматургии сценариев — пронзительную киноповесть Миндадзе.
И.Любарская. Знаете что, давайте тогда для нашего дорогого зарубежного жюри устроим русский конкурс. И пусть они его со своей точки зрения оценят. Уверяю, для всех это будет куда интереснее, чем подковерные или надковерные призы. Да и зрителей русский конкурс соберет достаточно много. Они же хотят смотреть свое — это прокат доказывает. Но тогда придется перенести в Дом кино показы большого конкурса для малого круга, а в кинотеатр «Пушкинский» показы русского кино для широких масс. Получится не фестиваль, а матрешка класса «А»: большая русская программа и небольшой, но отменно задиристый, вызывающий, пусть даже кошмарный, режущий глаз международный конкурс. Тогда Московский фестиваль класса «А» можно будет концептуализировать так: туда отбирают те фильмы, которые

можно смотреть, только пристегнув ремни, и т.п. Это хоть какой-то рекламный ход. А на русскую программу можно начать наконец приманивать зарубежных журналистов, чтобы они приехали и посмотрели на наш фестиваль. И какая же идиллия тогда наступит! В одном зале можно будет полюбоваться на буйство авторского идиотизма, а в другом, куда пойдет народ и поедут обозреватели европейских изданий, будут идти прекрасные российские фильмы, которые тоже по-своему безобразны. И будет нам не Москва, а любопытные Нью-Васюки. Если серьезно, то у меня есть ощущение, что наше кино не вверх, а вниз рвануло. Деньги — да, те пошли вверх. Но в 2000 году, когда на волне «Брата-2» была эйфория, мы переоценили способность нашего кино к регенерации. Как дети малые, думали, что скоро все появится — индустрия, продюсеры, авторы и прочее. Откуда? Та же компания «СТВ», произведшая «Брата», от чистого сердца выпускает теперь такие перлы, как «Ночной продавец», «Чудная долина» и «Мама не горюй—2». И, сто пудов, у них под это нет никакой мало-мальской концепции, как в случае со «Жмурками». Студия Горького на полном серьезе производит «Греческие каникулы» Веры Сторожевой и «Дополнительное время» Александра Бруньковского. И так далее. У меня уже давно никакого возмущения по этому поводу нет, и я знаю, что есть простой ответ на вопрос, почему та или иная картина появилась. Но не могу понять одного: что с человеком должно произойти, чтобы он делал откровенно плохо? Почему нельзя сделать то же самое, но так, чтобы стыдно не было? Ну, перепали «горьковцам» деньги от греческого туроператора. Однако что им мешало сценарий и диалоги сделать приличными, а не утверждать те, какими давятся актеры? И кто-то должен был на студии заметить, что фильм снят так, будто туроператоры захотели операторами поработать. Лично я вижу огромное движение денег по шкале вверх при обрушении всего остального вниз. И никак не могу понять, почему такая странная закономерность? Может, если бы на ММКФ было международное жюри по русской программе, то они это все объяснили бы.

«Дыра в моем сердце», режиссер Лукас Мудиссон

Е.Гусятинский. Московскому фестивалю недостает того же самого, чего и нашей киноиндустрии. Понятно, что это звенья одной цепи.

Н.Зархи. В этом году очевидцы отчаянно ругали Венецианский кинофестиваль. Но даже недовольные — конкурсной программой, избыточным количеством и низким качеством картин в китайской панораме и т.п. — не станут отрицать, что при всех перехлестах, а для многих и изначальной сомнительности стратегии Марко Мюллера само наличие этой самой стратегии — явление несомненное. И — позитивное. Может, директор «Мостры» ее пересмотрит — кстати, не без влияния критики, а может, на Лидо причалит другой директор — со своими идеями о том, каким должен быть нескучный и актуальный смотр мирового кино.

Московскому международному тоже очень нужны идеи.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Космос как предчувствие», режиссер Алексей Учитель

дадзе превращен в мастерски исполненное изделие таксидермиста, в этакий высокохудожественный артефакт, ничего решительно не говорящий ни уму, ни сердцу. Пока смотришь кино, испытываешь отчасти удовольствие от того, как сделано. После финальных титров остается только звенящая пустота.

Это тем более обидно, что сценарий «Космос как предчувствие»[1] на удивление теплый и человечный. Правда, совсем не простой для воплощения. Он как-то так написан, что все смысловые слои — конкретно-житейский и отвлеченно-метафорический, эмоциональный и социальный, частный и общенародный — работают только вместе. Это как ток, текущий по многожильному проводу: одна жилочка перетрется — и всё, лампочка не горит.

«Космос как предчувствие» — притча о пробуждающейся тяге народа-ребенка, воспитанного в социалистическом бараке, к всемирности, красоте и свободе. Есть простой и наивный парень Конек. У него есть любимая женщина, которая слегка пугает его своим темпераментом. Есть мама. Есть спортивный наставник Кирыч, почти заменивший отца. Есть невесть откуда взявшийся друг и кумир Герман — этакий «засекреченный» романтический герой с усиками, в клешах и с заграничным транзистором. Есть вокруг страна, отгороженная «железным занавесом», а за ним — таинственная, манящая и опасная заграница. И есть космос, где — никаких границ, одна только возвышенная, прекрасная беспредельность. Она уже доступна, там летает наш спутник. А здесь, на земле, протекает обычная жизнь — мутноватая, тяжелая и слишком сложная для «детского» восприятия...

В итоге непростых житейских перипетий любимую женщину герой потеряет, гибель друга, сгинувшего в холодной пучине в попытке вырваться из совковой тюрьмы, чистосердечно проспит, зато уедет в Москву делать карьеру и в поезде встретит такого же наивного, славного паренька, который потом и в самом деле полетит в космос. И когда это случится, вместе со всем народом Конек будет счастлив, потому что полет в космос — нежданный прорыв из привычно барачного, опутанного колючей проволокой существования, выход из неразрешимых тупиков зависимости/противостояния государству, предчувствие гармонии и свободы — то есть авансом выданный, но крайне необходимый в отрочестве «витамин роста».

Незрелость, наивность, граничащая с глупостью и предательством, социальная слепота, недостаток мужества и в то же время тяга к свободе, к расширению границ собственного существования — все эти мотивы и в душевном строе героя, и в структуре сценария присутствуют одновременно. Миндадзе не идеализирует ни людей, ни время, он просто фиксирует некий значимый этап роста инфантильного народного организма, предчувствие перспективы взросления, раскрепощения, обретения смысла...

В фильме, снятом Учителем, нет — увы! — ни перспектив, ни Космоса, ни предчувствий. Почему так получилось? Как водится, дело в нюансах.

Вот начало сценария: «В 1957 году Конек работает поваром в портовом ресторане, а Лариса официанткой. Она молодая, веселая, бегает с подносом, увертываясь от пьяных рыбацких лап, и смеется колокольчиком. У Конька до сих пор в ушах колокольчик, сколько лет прошло... По десять раз на день он отрывается от кипящей плиты и встает в своем колпаке в закуток перед входом в зал, и Лариса уже к нему мчится через ресторан, будто знает, что Конек там ждет ее за занавеской... Впопыхах тыкается лбом ему в плечо...» Это про любовь. Что бы там потом с этой любовью ни приключилось, ясно, что она — в высшей степени значимый элемент конструкции.

Вот начало фильма: мутный фабричный рассвет. Трубы в тумане. Из тумана на велосипеде едет Конек (Е.Миронов), подсвечивая дорогу фонариком. Заходит в спортивный зал, где на фоне серо-зеленых стен боксируют полуголые парни в застиранных семейных трусах. Конек подходит к одному: «Ну что? Поработаем?» Тот, с крепкими мышцами, с наглыми усиками, высокомерно

[1] См. «Искусство кино», 2000, № 10.

кивает: «Давай!» Выходят на ринг, ожесточенно сыплют ударами, и практически сразу парень резким хуком отправляет Конька в нокаут. Поднявшись, Конек лезет снова и снова падает. Снова поднимается и вновь валится на канаты. Под конец, измордованный, предлагает: «Давай завтра еще разок»... Это про мужское самолюбие. Про силу, которой с избытком у одного и не хватает другому. Про секрет силы и мужественности, которым очень хочется овладеть, чтобы стать таким же — настоящим мачо, не знающим поражений. Вот — идеал. Вот он — кумир. И Конек весь фильм азартно крутит педали, преследуя залетного супермена по имени Герман (Е.Цыганов), выпытывая секрет: «Кто ты? Откуда ты? Как стал таким? Я тоже хочу!»

Центральная коллизия — лопоухий, терзаемый жаждой мужского самоутверждения мальчик и победительный мачо — прочерчена в фильме резко и жестко. И вовсе не обязательно при этом ничего «усложнять», показывая зрителю, что Конек «навязывается» Герману не только привлеченный его невиданной «силой», но и просто по доброте душевной, поскольку жалеет его: одинокого, недокормленного, не имеющего близкой души в чужом городе. Для фильма оказывается не важным, что и Герман к Коньку очень быстро привязывается и, понимая всю опасность сближения, не может устоять перед искренним его простодушием, трогающим до слез. Не важно, что Конек по-настоящему любит Лару (И.Пегова) от начала и до конца, до пронзительного их прощания на вокзале... Не имеет значения, что хромоногий «бес» Кирыч — добровольный помощник органов, который использует Конька втемную, приставив как «глаза и уши» к подозрительному чужаку Герману, — тайно и безответно влюблен в маму Конька...

Теплые, интимно-спонтанные эмоциональные обертоны, идущие — у Миндадзе — вразрез с четко обозначенной системой «ролей», словно бы гаснут в холодно-рассудочной атмосфере фильма. Исчезает (пусть и не до конца проявленное) индивидуальное. Зато выходит на первый план — тоже существенное в сценарии — абстрактно-метафорическое: к примеру, мотив двойничества. Так, Конек на экране в какой-то момент превращается в абсолютный «дубль» Германа — тот же грим, те же клеши, кожанка, свитер, тельняшка, те же движения, жесты, гримасы, слова... Лара то и дело отождествляется со своей сестрой Риммой (Е.Лядова), отбившей у нее в итоге Конька. Иной раз не сразу и разберешь: одна девушка в кадре или другая. И даже любовные их сцены с Коньком решены одинаково: полет с велосипеда, бурные объятия на осенней земле... Только в одном случае перед нами — расставание, а в другом — начало новых отношений. Словно бы и нет разницы: та не дала, зато эта дала...

Однако все эти чисто режиссерские метафоры и смещения, перестановки акцентов не имели бы для фильма рокового значения, если бы не выбор актера на главную роль. Евгений Миронов — вне всякого сомнения, виртуоз и мастер, но актер при этом абсолютно внешний, словно бы вообще без «нутра». Вроде все он делает правильно, все точно, все работает на образ, пригнано одно к одному: пулеметная скороговорочка, мальчишеская резкость движений, ухватки бывалого мужика в соседстве с восторженным простодушием, напускная строгость, которую вдруг смывает с лица детская обида или азартное любопытство. Нет у мироновского Конька только главного — любви в глазах. Ну вообще ни к кому: ни к маме, ни к Ларе, ни к Римме, ни к Герману...

Алексей Учитель как может это зияние прикрывает. Вот сцена, где Лара приходит знакомиться с мамой Конька и та предлагает ей прямо сразу остаться «жить». На экране сменяются крупные планы заливающихся счастливым смехом И.Пеговой и М.Кузнецовой. Крупного плана Миронова — нет. Он как бы во всей этой идиллии не участвует, словно его это предложение не касается. Вот сцена на качелях — полет, блаженство любви, восторженный крик Конька: «Л-а-р-а-а-а!!!» Чтобы передать силу чувства, режиссеру приходится подвергнуть лицо Миронова специальному оптическому искажению, при том, что с другими актерами это не требуется: у них все чувства и так на ли-

це. Все ключевые, исполненные драматизма, эмоциональные эпизоды Миронов играет на общих и средних планах. И тот, где он застает изменившую Лару в каморке Германа. И эпизод, где он просит друга остаться: «Не уезжай! Все будет по-прежнему. По-другому, но так, как прежде. Два брата, две сестры, крест-накрест, крест-накрест...» Миронов сопровождает эти слова отчаянной серией боксерских ударов, но лица, глаз опять-таки мы не видим. Это парадоксальный и точный рисунок, но не подлинное переживание. Единственный раз мы наблюдаем у него полное единство внутреннего самоощущения и физического поведения в кадре — в самом начале, в сцене боксерского поединка. Видимо, и впрямь они с Цыгановым дрались по-настоящему. Тут в глазах Миронова подлинная, не наигранная агрессия. А крупные планы, где режиссер все-таки попросил актера изобразить (сыграть) восторженную симпатию — в сцене с Гагариным в поезде, — выглядят совсем не столь убедительно.

Таким образом, в центре фильма — странноватый персонаж, изо всех сил демонстрирующий наивность, простодушие, открытость, но ни разу не позволяющий нам вполне убедиться в подлинности всех этих свойств. Человек вне возраста (Миронову под сорок и его «детскость» — актерское достижение), способный к мгновенной смене имиджа, к стопроцентной мимикрии, «человек играющий», но не так, как играют дети, а профессионально — как играют следователи или актеры. И само его присутствие в кадре, само несоответствие облика и сути порождает смутное чувство тревоги: такой непременно обманет, даром что вместе с другими обманет и себя самого.

Преобладание сугубо внешних решений над иррациональным током живых человеческих чувств приводит к тому, что фильм теряет единство и отчетливо распадается на три части. Первая — вполне жизнеподобная и не очень красивая история про то, как Конек изо всех сил пытался задружиться с Германом, а тот холодно держал дистанцию до тех пор, пока Конек не рассказал, что его невеста Лара имеет допуск на плавбазу для иностранных моряков. Тут Конек стал нужен, вернее, нужна стала Лара, и Герман холодно соблазнил ее, растоптав счастье друга. Но бдительный Кирыч, которому Конек восторженно выболтал все тайны Германа, сообразил что к чему, и на плавбазу Германа не пустили. После чего тот уехал, оставив Коньку на память транзистор. Этакий «поединок второразрядника с кандидатом в мастера», сведенный, в общем, к ничьей.

После этого начинается вторая часть, решенная в сугубо условном ключе. Переход такой: попрощавшись с Коньком, Герман удаляется по набережной, Конек в своей детской курточке и летном шлеме смотрит вслед, прижимая к груди транзистор. Следующий план с противоположной точки: по набережной идет Конек в такой же, как у Германа, фуражке, в таком же свитере, приемник под мышкой, вид победительный: он стал Германом! Оказывается, однако, что быть героем — дело небезопасное. Слава богу, тут невесть откуда является Герман и спасает друга. Они убегают в ночь, и Герман, поняв, что Коньку нужна не постылая правда, а героическая, небывалая сказка, сообщает под великим секретом, что он — один из десяти отобранных для подготовки к будущему полету в космос. И, соединенные навеки причастностью к тайне, они расстаются посреди безликой, серой толпы, напоминающей одновременно и толпы «Метрополиса», и незабвенные кадры из фильма «Стена», и «человекомассу» недавних «Магнитных бурь», — два героя в одинаковых фуражках, клешах и кожанках, две «белые вороны», двое «настоящих мужчин», не таких, как все.

Дальше идет третья часть. В ней вернувшийся Герман честно расскажет Коньку свою историю: как отбывал срок в Кустанае на зоне и познакомился с Валеркой, политическим. От него и бокс, и английский, и мечты о свободе... Валерка когда-то отважился на побег и нарвался на конвойную пулю. А его, Германа, пожалел, не стал будить, хотя Герман только вид делал, что спит (Е.Цыганов снят в этой сцене так, что лицо его в полутени и вполоборота, но подлинный драматизм проступает как-то сам собой, без особен-

ных ухищрений; другая школа, что ли?). Через какое-то время Герман бесшумно поднимется, соберет вещи и, постояв над «спящим» Коньком (в сценарии Миндадзе специально подчеркивает, что Конек спит по-настоящему, даже похрапывает; в фильме никакого похрапывания не слышно, даже кажется, что Конек приоткрывает глаза; во всяком случае, полный параллелизм ситуаций наводит на мысль, что Конек так же притворяется спящим, как притворился когда-то Герман), выйдет, чтобы отправиться в свой последний заплыв за предательски уходящими вдаль огнями снявшейся с якоря иностранной плавбазы. Тут пути «двойников» расходятся. Одному выпадает побег и гибель в холодной воде, другому — поездка в Москву и счастье встречи с настоящим будущим космонавтом, которому Конек таинственно намекнет про Германа: он-де «уже летит».

И что же в итоге? В итоге выходит история про то, как незрелый, самолюбивый мальчик встретил на своем пути идеал настоящего мужчины: и боксирует он как бог, и в холодной воде плавает, и бандиты его боятся, и бабы липнут. Мальчик захотел сам стать таким же и уже почти стал, по крайней мере, на уровне походки, транзистора и прикида. Но в решающий момент испугался последнего рывка к свободе и честно себя обманул. Во всяком случае, из трех предложенных на уровне фабулы объяснений, откуда бы взяться «настоящему мужику» в подстриженной под общую гребенку, несвободной стране, — уголовник, диссидент, космонавт — герой подсознательно выбирает именно то, что не ведет к конфликту с социумом, не влечет за собой угрозы для жизни и благополучного будущего. В общем, и жив остался, и восторгов не растерял. Молодец!

Из-за того что никакое время в фильме не движется — ни биологическое (герой — вечный мальчик), ни психологическое (внешние метаморфозы заменяют душевную эволюцию), ни даже календарное (хотя на экране есть и летние, и зимние сцены, трудно представить, как долго развивались события), — коллизия предстает вневременно́й, универсальной. Мол, были детьми-рабами ими и остались, променяв смертельную опасность «исхода» на «мясные котлы» в Земле Египетской. Да и ладно! «Зато мы делаем ракеты...» И миф о космосе, бравурно увенчанный документальными кадрами прохода Гагарина по Красной площади, становится здесь не предчувствием свободы, но способом констатации вековечного рабства: нечего рыпаться, бежать куда-то, здесь тепло и кормят, а чтобы утолить мужское самолюбие — вот вам погремушка, повод для национальной гордости, вера в великий подвиг, который можно совершить, не выпадая из медвежьих объятий системы.

Использованный и трактованный таким образом миф о космосе как-то неуловимо, но действенно опускает и героя, и зрителя. Очень современный, прямо-таки политехнологический (и политтехнологический) поворот мозгов. Сейчас ведь так модно: сначала людям вполне откровенно рассказывают, как государство их имело, имеет и будет иметь. Потом пугают всякими ужасами: без нас, вне нас — смерть. А потом гладят по головке и утешают погремушкой патриотизма. В общем, прав кто-то из рецензентов, написавший, что «Космос как предчувствие» — очень «путинское» по духу кино. Только вот Миндадзе сочинял свой сценарий совсем не об этом. И еще хорошо, что зритель ко всей этой конструкции, равно как и к прочим упражнениям нынешнего политтехнологического пиара, остался, кажется, вполне равнодушным. Иностранцам кино понравилось, главный приз дали на ММКФ. Ну и хорошо, ну и бог с ними!

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Шестое препятствие

Интрига очередной картины Томаса Винтерберга — в сочетании двух персоналий: собственно режиссера и Ларса фон Триера, который на этот раз выступил автором сценария.

Первый опыт сотрудничества двух датчан был весьма успешен. Когда лет десять назад фон Триер придумал «Догму 95», хитроумный способ продвинуть на мировом рынке дешевое европейское кино, Винтерберг охотно присоединился к казавшемуся тогда рискованным эксперименту и снял по правилам «Догмы» фильм «Торжество», заслуживший в 1998 году Гран-при Каннского фестиваля. Когда некоторое время спустя фон Триер предложил Винтербергу свой сценарий, им владела очередная идея, масштабом помельче «Догмы»: чувствуя интуитивную природу творчества коллеги, зная, что того интересуют по преимуществу люди и оттенки их взаимоотношений, а не схемы, он рассчитывал на то, что Винтерберг сможет вдохнуть жизнь в его, фон Триера, виртуозные, но рассудочные драматургические конструкции. Иными словами, почвой для работы снова стал эксперимент. И, учитывая поставленное условие — сценарий фон Триера, который жестко диктует проблематику и отчасти эстетику, — остается выяснить, с какими потерями для себя Винтерберг выйдет из этой истории. Когда фон Триер экспериментировал с Йоргеном Летом в «Пяти препятствиях», он произвел сильное впечатление морально-этического свойства — от бестактности обращения с датским классиком. Эксперимент с Винтербергом обещал быть, по крайней мере, менее жестоким — на этот раз речь шла о «младшем» товарище и друге, общий язык с которым давно найден.

В известном смысле феномен фон Триера — издержки борьбы за место под солнцем, любопытная ис-

«Дорогая Венди» *(Dear Wendy)*
Автор сценария **Ларс фон Триер**
Режиссер **Томас Винтерберг**
Оператор **Энтони Дод Мантл**
Художники **Карл Юльюссон, Йетте Лехманн**
Композитор **Бенджамин Уоллфиш**
В ролях: **Джейми Белл, Билл Пуллман, Майкл Ангарано, Дэнсо Гордон и другие**
Lucky Punch, Nimbus Film ApS, Zentropa Entertainments, TV2 Danmark
Дания — Германия — Франция — Великобритания
2005

тория о том, как таланту, рожденному на кинематографической периферии, приходится прилагать нечеловеческие усилия, чтобы быть замеченным. Здесь нет нужды разбирать комплекс его идей — и не потому, что они покоятся главным образом на путаной метафизике, свойственной эпохе хиппи, демонстрировавшей жажду духовности, но мало преуспевшей в движении к ней самой. Просто главным для фон Триера, по крайней мере, с момента выхода картины «Рассекая волны», стало другое — принудить зрителя к определенному восприятию, оставив тонким путям творческого познания столько места, сколько позволят обстоятельства. Став заложником общекультурной ситуации, он давно сделал ее предметом рефлексии в собственном творчестве, так сказать, вступил в сложные психоаналитические отношения с геополитикой, исходным пунктом которых было и остается «очарование-разочарование» заокеанской державой. Сценарий «Дорогой Венди» обращен к американской действительности, к стране, которую, как известно, он никогда не видел, но и так знает, что там не все благополучно. Или, может быть, знает, как никто, что есть Америка для тех, кто не был на исходе XX века американцем. Как обычно в его перевертышах, первое становится очевидным, второе — скрытым (и, конечно, не единственным) смыслом повествования.

На этот раз поводом для вхождения в геополитику стало любопытство фон Триера к оружию — одной из его многочисленных «игрушек для самопознания», на базе которых он строит повествование, обычно придерживаясь принципа: «ощущение-обобщение-нравоучение». «Венди» — ласковое название дамского револьвера калибра 6,65 мм, в форме письма которому выстроено повествование. Владелец или, вернее, обладатель этого сокровища, конечно, мужчина. Это американский подросток 60-х, чья унылая жизнь протекает в бедном шахтерском городке (роль Дика исполняет восходящая американская звезда Джейми Белл). Точнее, унылой эта жизнь была только до тех пор, пока случайно в руки ему не попала красавица Венди. Прикоснувшись к металлу, он ощутил, сколь притягательно ощущение силы. Дик собирает вокруг себя таких же, как он, неприкаянных подростков, которые романтично и бескорыстно поклоняются оружию (каждый — своему), в соответствии с его временем примеряют костюмы, пробуют церемонные приветствия и репетируют тайные знаки вроде «брайдсхедского заикания». Они называют себя «Денди» и, конечно, применять оружие не собираются, ибо для них оно — объект, заменяющий все сексуально-родственные связи, без которых никак не перепрыгнуть из затянувшегося детства в зрелость.

Однажды в их компании появляется черный парень, настоящее дитя улиц, и как дважды два доказывает, что носить оружие — не марки собирать и что выбрали они вовсе не марки, потому что хотят чувствовать себя сильнее, а это «сильнее» рано или поздно придется доказывать действием. «Денди» решают показать, что они способны на поступок, устроив сугубо мирную демонстрацию своей силы и благородства: они провожают престарелую бабушку черного парня (она давно боится даже выйти на улицу) до кофейни. И попадают в ситуацию, которая могла быть поистине трагикомической, но не в случае фон Триера: к споткнувшейся старушке подбегает полицейский, чтобы помочь, а та сразу «валит» его из спрятанного под полой ствола — в этом городе страшно не только неприкаянным подросткам. Теперь, оказавшись под дулом полицейских, подростки должны либо признать свою слабость, либо довести дело до конца, и Триер не был бы Триером, если бы на считанных метрах между убежищем подростков и кофейней не устроил образцово-показательную бойню.

В затянувшемся финальном эпизоде он заставляет подростков картинно умирать во имя собственного достоинства, смакует каждый предсмертный взлет подростковой души, использует невыносимо грубые мелодраматические приемы, показывая, как поднимаются в последнюю минуту перед смертью, и с особой жестокостью уничтожает лучших: например, один из подростков должен, рискуя жизнью, подобрать Венди и собственноручно убить из этой дамской игрушки друга, исполняя его желание «по крайней мере, умереть от ее пули». Как обычно, обозначив занятную и сложную коллизию, в качестве

развязки и «ответа на все вопросы», фон Триер использует нехитрый, но надежный прием — жестоко растоптать заветное в назидание доверчивому зрителю, прокричать, что «нет на свете справедливости!!!». И оставляет его на этом пепелище с ощущением душевных трат ради чужих амбиций.

Не напрасно Винтерберг неизменно вспоминает «лисью улыбку» Ларса, когда тот предлагал ему сценарий: взяться за него было приблизительно то же, что взять неприступную крепость, ибо вдохнуть жизнь в это мастерски скроенное полотно значило в корне изменить творческий подход.

Чуткий, легко идущий на контакт и существующий, в том числе в кино, как любознательный школьник, который открывает для себя мир, Винтерберг охотно воспринял и обыграл все оттенки триеровских геополитических воззрений, до определенной степени выразив в картине мыслительный евростандарт. В самой дилемме «сильный — слабый» и логике применения оружия заключено множество самых животрепещущих коллизий современности, включая традиционную антитезу «старушка Европа — бодрый Новый Свет». И, разумеется, не обошлось без внутренних «разборок» автора с самим собой, когда он уподобляется человеку, не склонному к поступкам, а лишь грезящему о них.

Действительно, в противостоянии черного парня, который, несомненно, символизирует человека действия, с его белыми сверстниками-созерцателями, с одной стороны, в их общей оппозиции старшему поколению, с другой, фокусируется противостояние между юными и старыми, черными и белыми, вооруженными и безоружными... Моделируя ситуацию так, что она одновременно выражает и симпатию, и опасение по отношению к тому, что молодо и действенно, фон Триер, как обычно, выступает провокатором, максимально заостряет проблему и предлагает зрителю выбрать, что во взаимоотношениях героев можно назвать цинизмом, что — непростительной слабостью, а что — благородной борьбой за выживание. И хотя, как представляется, самому Винтербергу свойственны большая этическая определенность и внимание к камерным, а не глобальным проблемам, он не без сочувствия воспроизвел щекотливые общие проблемы общего дома.

Приняв к исполнению предложенную задачу, Винтерберг по преимуществу сохранил и эстетическую концепцию фон Триера, в изображении следуя простому принципу, что жизни отвлеченных идей как нельзя более соответствует условное пространство. Так и осталось неясным, насколько можно «вживить» идею в действительность — в мифическом городе Интерслоуп, как в Догвиле, нет дыхания жизни. Коробки городского пейзажа, темные помещения заброшенных шахт, особой пустынности улицы, доступ к которым разрешен только участникам эксперимента, — все это лишь сдержанные и суровые декорации для развертывающегося поучительного действа. И из всех видов «оживляжа» им больше всего подошел компьютерный — в виде навязчивой демонстрации траекторий движения пуль, с их последующим превращением в страницы полицейских отчетов и медицинских заключений.

Учитывая огромное количество императивов, которым режиссер предпочел следовать, места для любимых им импровизаций на тему человеческих взаимоотношений почти не осталось. По правде говоря, персонажам, в общем-то, незачем было не только интонировать что-то во взаимоотношениях, но даже перебросится парой слов, ибо исчерпывающие пояснения все равно дает голос за кадром. Однако, в отличие от фон Триера, умея выбирать актеров не как знак, а как будущий образ, режиссер все же создал не только разные ипостаси «героя, способного на поступок», но и порывистого Дика, сдержанного Стива, преданную Сьюзен. И они порой обнаруживали вполне человеческие напористость, искренность, сложность, и если уж Дик приходил к своему другу с просьбой спилить мушку из ревности к возможным обладателям Венди, то вокруг их диалога определенно что-то витало — быть может, все скрытые бури пубертатного периода разом, которые, конечно, никак не разбить на реплики для закадрового интерпретатора. В конце концов где-то на втором плане и очень тихо все же прозвучала собственная мелодия режиссера, камерная и чуть тревожная, с его искренним сожалением об одиночест-

ве своих героев, их неустроенности и неловкости, с которой они пытались обрести друзей и веру в собственные силы.

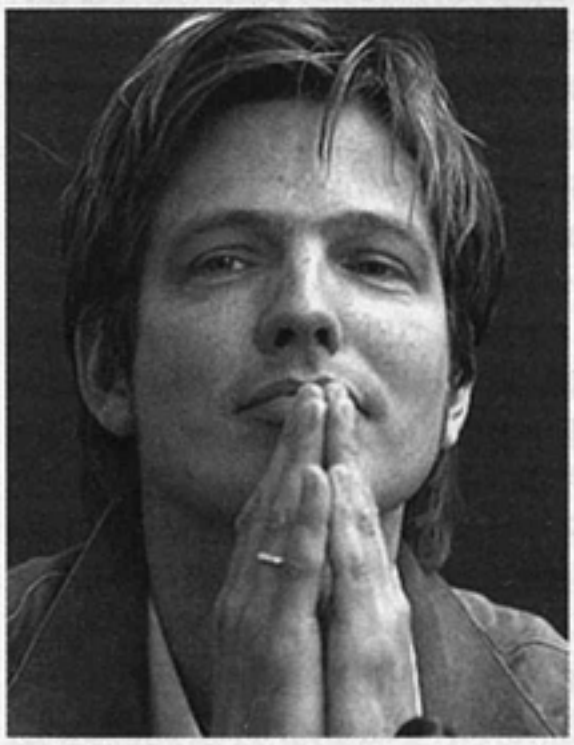
Вероятно, не этот едва слышный мотив произвел впечатление на жюри Московского фестиваля — в целом картина осталась триеровским рационалистическим этюдом «про пацифизм». Так что приз за режиссуру, скорее всего, стал признанием мощи характера, энергетики, одержимости фон Триера, этого «локомотива датского кино». Винтерберг, по-видимому, тактично отошел в сторону, и, оказавшись неспособным к «сопротивлению материалу», лишь транслировал свойственные фон Триеру способ и мотивы творчества.

В оружии, как в искусстве, есть нечто универсальное. О том и другом охотно рассуждали в связи с фильмом оба его создателя. Лукавый фон Триер говорил о «внеморальных» категориях и эстетической красоте оружия, Винтерберг вежливо соглашался, что, конечно, само по себе оружие не имеет нравственных оттенков, все зависит от того, в чьих руках оно находится. Пожалуй, в борьбе за место под солнцем славный датский парень Томас Винтерберг проявил себя настоящим пацифистом, ибо оружие, определенно, было не в его руке. И в этом, несомненно, что-то есть — этически оправданное и по-человечески подкупающее.

ТОМАС ВИНТЕРБЕРГ:

«На площадке главным был я»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ДЖЕЙМС БЕЛЛ



Джеймс Белл. Ларс фон Триер писал сценарий «Дорогой Венди» специально для вас?

Томас Винтерберг. Нет, он сам собирался ставить этот фильм, но продолжил работать над американской трилогией. Мне сценарий показался интересным, и нам подумалось, что было бы любопытно соединить наши усилия.

Джеймс Белл. Чем, на ваш взгляд, вы отличаетесь от фон Триера?

Томас Винтерберг. Ларс действует с математической точностью, провоцирует на философские споры: весь его путь полон философских дилемм, он намеренно загоняет себя в такие ситуации, когда каждую минуту приходится нарушать как можно больше табу. Я — полная противоположность. Я действую эмоционально и интуитивно, меня интересует повседневная жизнь, поведение людей в привычном мире, а не в экстремальном и искусственном.

Джеймс Белл. Вы многое переделали в сценарии?

Томас Винтерберг. Изначально всем персонажам «Дорогой Венди» было за тридцать, они выглядели немного безжизненными, будто шахматные фигурки, которых передвигают, чтобы обосновать ход событий. Для того чтобы фильм из чисто исторической метафоры превратился в нечто большее, мне пришлось сделать героев подростками, что представлялось вполне естественным. Подростковый возраст — время первых разочарований в жизни, когда пытаешься построить вокруг себя более увлекательный мир. Для меня самым привлекательным в сценарии была простая грустная история о молодых неудачниках, которые ищут в жизни что-то хорошее.

Джеймс Белл. Действие фильма происходит в наши дни, но костюмы и декорации придают ему колорит прошлого.

Томас Винтерберг. Любая банда или культовая организация оглядывается в прошлое. Вероятно, европейским зрителям эти декорации кажутся историческими, но в сегодняшней Америке многие городки выглядят именно так.

Джеймс Белл. Вы говорили о влиянии кубриковского «Барри Линдона».

Томас Винтерберг. Ларс не скрывает, что саркастический закадровый текст был вдохновлен «Барри Линдоном». В конечном итоге я выбросил примерно треть этого текста, потому что слишком велик был эффект отстранения, я же хотел приблизиться к человеческой стороне происходящих событий.

Джеймс Белл. Как тесно вы сотрудничали с Ларсом во время съемок?

Томас Винтерберг. Конечно, присутствие Ларса в этом фильме ощущается довольно явственно. Сценарий написан им, поэтому-то я и использовал карты местности примерно так же, как он в «Догвиле». Мы многое обсуждали, и, как обычно, я обращался к нему за советами. Но в основном мы поддерживали классические отношения «сценарист — режиссер», в том смысле, что на площадке главным был я. Случилось так, что когда он монтировал «Мандерлай», я в соседней комнате монтировал «Дорогую Венди». Пожалуй, он заглянул ко мне пару раз, но в мою работу не вмешивался.

Джеймс Белл. Занимались ли вы серьезным исследованием темы оружия?

Томас Винтерберг. В начале съемок я отправился пострелять вместе с актерами, играющими членов банды «Денди», и неожиданно у меня очень здорово получилось. Я посмотрел несколько документальных фильмов о воздействии пули на тело. Для съемок сцен, где «Денди» смотрят рентгеновские снимки пуль, проходящих сквозь разные ткани, мы раздобыли у мясника коровьи кишки и палочкой проталкивали сквозь них пули. Это нам ничего не стоило.

Джеймс Белл. Правда ли, что «Догма» официально закрылась?

Томас Винтерберг. Нет. Мы с Ларсом на несколько лет потеряли интерес к ней, потому что она превратилась в моду, в стиль. Она больше не вдохновляет на художественный риск, стала классическим стереотипом. Но когда мы подумали о том, чтобы окончательно ее закрыть, то поняли, что с нашей стороны это будет эгоистично, так как «Догма» по-прежнему вдохновляет многих режиссеров во всем мире. Ларс собирается поставить еще один фильм по канонам «Догмы». Я тоже не сомневаюсь в том, что когда-нибудь к ней вернусь.

Джеймс Белл. Но вы больше не выдаете официальных сертификатов фильмам, снятым в традициях «Догмы»?

Томас Винтерберг. Мы решили опубликовать эти сертификаты в Интернете, так что теперь решать, отвечает ли фильм нормам «Догмы», остается целиком на совести режиссера. Но вопрос никогда и не стоял так, что мы будем отсматривать все догматические фильмы и подвергать их анализу. Любой режиссер может позвонить в наш офис и попросить сертификат, от авторов требовалось и требуется лишь подписать извещение о том, что они сами ответственны за то, соответствует ли их фильм положениям «Догмы».

Джеймс Белл. Насколько, на ваш взгляд, значительно влияние «Догмы»?

Томас Винтерберг. Думаю, в Америке она подтолкнула молодых режиссеров к переходу на цифровые камеры, хотя по нашим правилам фильм все равно должен демонстрироваться на 35-*мм* пленке. В других странах жесткие ограничения и стремление выразить в фильме голую эмоциональную правду оказали, пожалуй, более заметное влияние. Режиссеры стали обращать больше внимания на форму, на то, почему в картине существуют столько слоев — звук, грим и так далее. Стали возникать дискуссии, были и пустые споры, утверждения, что «Догма» — всего лишь рекламный трюк, но многие приняли ее близко к сердцу, и она вдохновила их в творческом плане. Я никогда не думал, что «Торжество» будет пользоваться популярностью. Фильм, снятый ручной цифровой камерой и повествующий о жестоком обращении с детьми? Вы что, шутите? Какой тут мог быть успех?

Sight and Sound, 2005, September

Перевод с английского Марии Теракопян

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Мама не горюет

Этот фильм мог бы сойти за маленькую энциклопедию. Вернее, за карманный — без углублений — справочник по заметному американскому кино конца 90-х — начала нулевых. Точнее, по тому корпусу персонажей, мотивов, коллизий, получившему нарицательный заголовок «красоты по-американски». При том, что фильм Мендеса, главный, как кажется, вдохновитель «Чамскраббера», — тоже энциклопедия, но, как написал кто-то из критиков, «американской души-жизни». С этим, конечно, можно поспорить. Важнее то, что на американскую субурбию Мендес посмотрел с дальних — беспристрастных, но пристальных — британских позиций, талантливо и живо сыграв на ее стереотипах, ловко, с отстранением и иронией суммировав, схематизировав ее мифологию. Поэтому «римейк» его фильма, хоть и исполненный с конвейерным блеском, выглядит излишним. Потому что сегодня «оскароносная» картина Мендеса смотрится еще и как стилизация — и оффголливудской реальности, и кинематографа, что в ответе за ее стабильный образ, если и устаревший, то по-прежнему, судя по «Чамскрабберу», модный. Не случайно, кстати, следующей картиной Мендеса стала открытая стилизация — на этот раз гангстерского фильма пополам с нуаром («Проклятый путь»).

Можно сказать, что «Чамскраббер» построен на тех же нарицательных образах и цитатах, которые окончательно отработала, «закрыв тему», и в то же время щедро приумножила «Красота по-американски». Вот их круг.

Одноэтажная Америка. Ряды разлинованных улиц и однотипных домиков-коробок. Вереницы вылизанных — один другого чище — фасадов. Парад рекламно-приторных

«Чамскраббер» *(The Chumscrubber)*
Авторы сценария **Зак Стенфорд, Арье Посин**
Режиссер **Арье Посин**
Оператор **Лоренс Шер**
Художник **Кристофер Тэндон**
Композитор **Джеймс Хорнер**
В ролях **Джейми Белл, Ральф Файнс, Гленн Клоуз, Керри-Энн Мосс, Рита Уилсон, Уильям Фихтнер, Джон Хёрд и другие**
Newmarket Films
США
2004

интерьеров. Галерея семейных пар, их детей, друзей, соседей. Прирожденных, изнуренных, безвольных исполнителей американской мечты, помешанных на политкорректности, маниакально соблюдающих корпоративный — семейный, домашний — этикет, бунтующих без причин, но и без последствий.

В центре этого маскарада — семья тинейджера Дина (Джейми Белл), где папа — психоаналитик, написавший полную оптимизма и веры в прогресс книжку «Удачная катастрофа», пробующий на сыне новейшие психотропные средства, а мама — домохозяйка, любительница и пиарщица чудо-витаминов, содержащих, как она говорит, «гормоны счастья».

В другой семье готовятся к похоронам подростка Троя, наркомана и лучшего друга Дина. Трой повесился аккурат в день своего рождения — тихо и незаметно, не нарушив шумной вечеринки. Теперь Дину то и дело является призрак покойника, а оставшиеся без наркотиков школьники заставляют его залезть в запасник Троя и забрать оттуда припрятанную партию таблеток. С целью шантажа они намереваются похитить младшего брата Дина, но из-за недоразумения похищают другого ребенка, сына известной в городе дизайнерши интерьеров. Она выходит замуж за мэра и в предсвадебной лихорадке никак не врубится в то, что ее сын пропал. Впрочем, с ним все в порядке: поведение юных похитителей и их жертвы весь фильм походит на детскую игру, но к финалу принимает нешуточный, даже кровавый — что противоречит шаржированному стилю ленты и ее сюжетной логике — оборот. Пока Дин пытается разобраться с назойливыми одноклассниками, а последние — с похищенным мальчишкой, мама Троя (Гленн Клоуз) с параноидальным негорюющим видом, пугающей любезностью и несмываемой — траурной — улыбкой обходит соседей, приглашая их на поминки, которые назначаются бойкими сценаристами на тот же день, что и свадьба. Драматургическую симметрию завершает долгий хэппи энд, серия благолепных развязок. Хотя уже очевидно, что сценарные пасьянсы вроде «Чамскраббера» — с многофигурной композицией, бесчисленными перекрестками из сюжетных линий — раскладываются и так, и эдак, варьируются на разные лады. Итоговый эффект во всех случаях одинаков.

Специальной краски удостаивается мэр городка, герой Ральфа Файнса. Его тоже сделали городским сумасшедшим, уверовавшим — после прочтения книжек по дешевой философии и психологии — в неслучайность судьбы, а после случайного сотрясения мозга открывшим в себе дар художника и страсть к дельфинчикам, чьи силуэты мерещатся ему на каждом углу. Еще он с удовольствием купается в одежде, а после, промокнув до нитки, с полублаженным взором долго и медленно расхаживает взад-вперед.

Естественно, эти семейные портреты и идиллии утрированы на сатирический, гротесковый лад — в доступных традициях бывших «независимых», чья растиражированная колкость в изображении средних американцев навсегда узаконена и обесточена Голливудом, поп-культурой. Если эти плакатные картинки еще и способны кого-то насмешить или удивить, произвести комический эффект, то для социальной резкости такого стандартного сарказма уже недостаточно.

Странный получается эффект: чем прямолинейнее режиссерский сарказм, чем чернее юмор, тем громче захлопывается, сильнее закупоривается реальность. Или дело в том, что оголтелый комиксовый стёб себя исчерпал, утратил свою разоблачительную функцию, социальный заряд, внутренний драйв и сам разоблачился, сам стал объектом для усталых — уже зрительских — насмешек?

Как бы там ни было, интонация «Чамскраббера», некогда (в 90-е) столь востребованная среди разных «независимых», выглядит теперь, в современном исполнении (все чаще «римейковом») до неловкости наивной и малодушной, консервативной и даже конформистской. От настойчивого применения, форсированного усиления она утрачивает гибкость, легкость, свободу, перестает быть двусмысленной. Становится самодовлеющей, то есть предсказуемой, рутинной, безжизненной. Это касается и юмора (как бы специфи-

ческого), и актерских ужимок-гримас. Карикатура без эмоций и человечности, ирония без уязвимости — это знак бессилия, это карикатура на саму себя. К пародируемому образу жизни (американскому или какому другому) она уже не относится, не вызывая к нему ни сочувствия, ни неприязни. В этом, кстати, кардинальное отличие «Чамскраббера» и другого инди-мейнстрима от классики Мендеса.

От повторяемости одних и тех же композиций, зацикленности на одних и тех же образах-лицах, от их запрограммированности — эффект виртуальной реальности. С одной стороны, он явно входил в замысел режиссера: название фильма взято из одноименной видеоигры, в нее играют герои. Чамскраббер — это монстр, использующий свою отрубленную голову как оружие в битве с другими мутантами, такими же продуктами ядерной катастрофы. Ролик из компьютерной бродилки изящно вмонтирован в повествование. А главный герой Дин в один из моментов душевной смуты идентифицирует себя с невинной жертвой Чамскраббера, этого живого мертвеца, одинокого мстителя и даже, кажется, вершителя страшного суда. С другой стороны, провинциальная Америка как галлюциногенное пространство, как гиблое место, как искусственный рай — метафора слишком затертая, чтобы вдаваться в ее подробности. Более того, в «Чамскраббере» она работает от противного. Чем сильнее демонизируется американская глушь, тем более благополучный, безопасный и неприступный — для режиссерских нападок — облик она приобретает. Ее подозрительность и тревожность оборачиваются «уловкой хамелеона» и защитным рефлексом. Протест против нее смахивает на симуляцию. Ее обитатели, практикующие без видимых мотивов парадный идиотизм, — на старательных симулянтов. Как ни старается «Чамскраббер» убедить в обратном, но в его мире у всех всё о'кей.

Тоскливость фильма в том, что он без сопротивления, хотя и с умным, сознательным видом лакирует и совсем отчуждает ту реальность, которая еще недавно не выглядела такой стерильной и гладкой. Хотя она изменилась, хотя в ней сменились поколения, хотя ее проблемы — наркотики, насилие, агрессивность среды, стычки поколений — никуда не исчезли. Так, собственно, былая, износившаяся изнанка необратимо становится очередным, новым фасадом, но таким, который уже не искушает «скелетами в шкафу».

АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ

Бархатный революционер

«Пан Плихал, расскажите нам, что вас взволновало за последнее время?» — спрашивает подкованная телеведущая у приглашенного на токшоу музыканта. Пана Плихала если что-то и взволновало, так это видение девушки с крыльями на телевизионных задворках (наверняка пригласили на съемки рекламы йогурта, а крылья пластиковые). Пан Плихал молчит. Прямой эфир. Пауза затягивается. «Может быть, я неправильно сформулировала свой вопрос... Так вот, что вас особенно взволновало за последнее время?» Еще десять секунд тишины. «Вас вообще что-нибудь взволновало за последнее время?.. Что ж, раз вы не хотите отвечать на мой вопрос, мы переходим к следующей теме», — виновато говорит ведущая. После этого эпизода пан Плихал еще год не произносит ни слова («Год дьявола», 2002).

«Хроники обыкновенного безумия»
(Příběhy obyčejného šílenství)
По одноименной пьесе Петра Зеленки
Автор сценария и режиссер **Петр Зеленка**
Оператор **Миро Габор**
Художник **Ондржей Неквасил**
Композитор **Карел Холас**
В ролях: **Иван Троян, Зузана Зулаёва, Зузана Стивинова, Мирослав Кробот и другие**
Negativ Ltd., Pegasos Film, TV NOVA
Чехия — Германия — Словакия
2005

Простенькая, но ключевая для режиссера Петра Зеленки сцена. Хроникер обыкновенного безумия любит подловить жизнь на обмолвке. Сорванный прямой эфир — не бог весть что, маленький скандал местного значения, о котором все забудут через пару дней. Но в эти несколько молчаливых секунд, которые по определению должны были быть заполнены словами, Зеленка со своими героями ухитряется расслышать даже не треск, а шорох распускающихся ниток, из которых соткана реальность.

В школьном читательском дневнике была графа «смысл заглавия». Если бы пришлось заполнять ее в связи с «Хрониками обыкновенного безумия» чешского режиссера Петра Зеленки, можно было бы ограничиться кратким: «Все люди безумны, но не все об этом знают». Можно было бы пойти чуть даль-

ше, заметив, что эпитет «обыкновенный» говорит не только о повсеместности безумия, но и о его «градусе». Сумасшедшие Зеленки — не романтические безумцы, не расколотые надвое личности и не холодные маньяки новейшего времени. Это тихие и уютные городские жители, на которых время от времени находит блажь откусить от кожаной мебели пуговицу с помощью зажатых между ягодиц искусственных челюстей, прицельно плюнуть в проходящий поезд («Пуговичники», 1997), поиграть на гитаре в чистом поле, окружив себя колонками величиной с пирамиду Хеопса («Год дьявола», 2002), влюбиться в манекен или послать себя посылкой по почте любимой девушке («Хроники обыкновенного безумия»). Один из героев «Хроник» (не фильма, а написанной в 2001 году пьесы, по которой и была поставлена картина) даже жалуется: «Когда глянешь вокруг, увидишь множество как бы умалишенных, но никого, кто бы был настоящим психом... Никого, у кого бы по-настоящему вышибло пробки и слетела крыша».

И, наконец, можно догадаться, что для Зеленки не столько безумие обыкновенно, сколько обыкновенность безумна. Весь фокус как раз и заключается в том, чтобы поймать момент, найти тот угол зрения, под которым реальность можно рассматривать на просвет, как вконец износившуюся ткань. И молчащий человек в прямом эфире — один из таких моментов.

Подкараулить реальность проще всего, обращаясь к ней напрямую, работая с документальной фактурой. Именно поэтому, начиная со своего первого авторского фильма «Мнага — счастливый финал» (1996), Зеленка много и охотно снимает непрофессиональных актеров — музыкантов, режиссеров, художников, безработных, алкоголиков и т.п. Одним словом, друзей. «Фильм Петра Зеленки и его друзей» — такой титр украшает каждую из четырех его полнометражных работ. Занимательна техника обращения режиссера с непрофессиональными исполнителями. «Секрет один, — говорит он. — Нужно, чтобы они устали до полусмерти. Проходит день, два — и они перестают «играть». Но тут возникает другая проблема: они так утомлены, настолько не представляют себе, что происходит на съемочной площадке, что начинают засыпать прямо в кадре».

Непрофессиональными актерами дело не ограничивается. Зеленка манипулирует «документом» без стеснения. «Мнага» — это от начала до конца вымышленная история абсолютно реального оркестра. А в «Годе дьявола» девять главных исполнителей фигурируют в титрах как Himself, то есть играют самих себя. Это дуэт Яромира Нохавицы и Карела Плихала (чешский синтез Окуджавы, Высоцкого и Егора Летова), члены фолк-ансамбля «Чехомор» и Джез Коулмен из группы Killing Joke. В реальности эти музыканты действительно встречались и даже выпускали совместные альбомы. Но в фантасмагории Зеленки помимо скудных фактов появляются ангелы-хранители, самовозгорающиеся люди (одна из «городских легенд», вроде крокодилов в канализации) и призраки умерших, приходящие на концерт послушать Нохавицу.

Но вернемся к «Хроникам обыкновенного безумия». Впрочем, сам Зеленка, немного знающий русский язык, предпочитает другое название — «Случаи заурядного сумасшествия». Ему нравится слово «заурядный» — «в чешском такого нет». Слово это исключительно русское; впервые появляется, если верить филологам, в статье Салтыкова-Щедрина «Господа Молчалины» и происходит от слова «зауряд», что означает «звание лица, исполняющего какую-либо должность, но не имеющего соответствующего чина». В полной мере это относится к главному герою «Хроник» Петру Ганеку (Иван Троян). Бывший авиадиспетчер, при неясных обстоятельствах расставшийся с любимой девушкой, переквалифицировался в сотрудника багажного отделения аэропорта, довел свою норму до бутылки виски в день и нашел дополнительный источник заработка, наблюдая по найму за сексуальными утехами соседской пары. Его начальник составляет список вещей, которые бросала в него жена (среди них — стол для пинг-понга), и наряжает любимый манекен в женины одежды. Мать Петра заваливает его газетными вырезками о всевозможных

бедствиях и катаклизмах и отправляет во все концы света гуманитарные посылки с маринованными помидорами. Его отец, бывший диктор журналов кинохроники, любит греть пивную бутылку руками, чтобы из горлышка росли пузыри, и время от времени фирменным баритоном читает на выставках современного искусства тексты вроде «Генеральный секретарь ЦК КПЧ Густав Гусак, находящийся в двухдневной поездке по Североморавскому краю, стал свидетелем торжественного события — работники «Барекса» изготовили миллионный квадратный метр искусственной кожи». «Так похоже на стихи», — откликнется его новая подруга, скульптор Сильвия. (А в скобках заметим, что превращение хроники в поэзию и есть наиболее общее описание стратегии Зеленки.) И у каждого из них будет момент, когда «по-настоящему вышибет пробки».

Мне уже приходилось писать о том, что каким-то загадочным образом, в силу одного только географического положения, Центральная Европа является своеобразным барометром общеевропейского духовного климата. О том, что происходит сегодня в Старом Свете, можно и нужно судить по венским предместьям Ульриха Зайдля, франкфуртским гетто Фатиха Акина и чешским сонным улочкам Петра Зеленки. Он первым почувствовал кризис чешского кино, оказавшегося без героя. «Вверх-вниз» Яна Хржебейка, «Счастье» Богдана Сламы, «Путешествие» Эллис Неллис, «Хлопок одной ладони» Давида Ондричека, «Скука в Брно» Владимира Моравека, «Мастера» Марека Найбрта — все эти заметные чешские фильмы последних лет построены по одному и тому же навязшему в зубах принципу многофигурной композиции, где нет героев главных и второстепенных, есть лишь «жизнь», густая, как подливка к кнедликам. Зеленка первым в новом чешском кино сделал жест столь же старомодный, сколь и радикальный. Он объявил главным героем свой взгляд на эту «жизнь», пристальность которого способна изменить саму реальность. «Рядом с тобой у меня ощущение, что мир полон сумасшедших и психопатов», — жаловалась героиня «Хроник», альтер-эго режиссера, Петру. Но, что ни говори, это все-таки лучше, чем жить в мире, полном сумасшедших и психопатов, и ни чуточки об этом не подозревать.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Посторонним В.

Мы не знаем, то ли он в коме, то ли ему просто очень, очень грустно.

Из фильма «Самая печальная музыка на свете»

Возвращение программы Петра Шепотинника «8 ½ фильмов» в расписание ММКФ можно назвать триумфальным. Во-первых, именно в нее попадают киноманские картины, которые никогда не выйдут в наш прокат, и на этот раз их было больше, чем обычно. Во-вторых, в ней всегда есть хотя бы один фильм, который зацепит надолго. Это очень высокий процент. Таких на последнем фестивале, по-моему, было целых три. Два остались в памяти как раздражающие элементы — «Дыра в моем сердце» Лукаса Мудиссона и «Проклятие» Джонатана Кауэтта. Зато один — как чистая радость.

«Самая печальная музыка на свете» — это, в общем-то, не фильм, а воздушный поцелуй, адресованный целлулоидному прошлому кинематографа. Тому, в котором были придуманы стоп-кадры, рирпроекция, кашетная съемка, «блуждающая маска» и прочие способы создания чудес, экспроприированные сегодня технологией CGI. Гай Мэддин — страстный любитель древностей, настоящий кустарь-одиночка. Конечно, то, чего он добивался, можно сделать и на компьютере. И труда придется вложить не меньше. Но вкус бабушкиных пирожков никак не хочет воскресать в замороженных изделиях, которые достаточно на десять минут поставить в микроволновку. Поэтому Мэддин сам месил тесто, готовил начинку и следил, чтобы не подгорело. Сначала кажется, что смотришь настоящий архивный фильм — скажем, производства RKO, — что звук для автора еще сохраняет прелесть новой игрушки, что

«Самая печальная музыка на свете»
(The Saddest Music In The World)
Автор сюжета **Кадзуо Исигуро**
Авторы сценария **Гай Мэддин, Джордж Тоулс**
Режиссер **Гай Мэддин**
Оператор **Люк Монпелье**
Художник **Мэтью Дэвис**
Композитор **Кристофер Дедрик**
В ролях: **Марк Маккинни, Изабелла Росселлини, Мария де Медейрос, Росс Макмиллан, Дэвид Фокс и другие**
Buffalo Gal Pictures, Rhombus Media Inc? TVA International
Канада
2003

черно-белый экранный мир с его волшебными тенями для него естествен и привычен, а вторжение цвета — это результат смелого эксперимента. И только тип юмора — даже не актеры (в конце концов никто не обязан их знать) — доказывает, что «Самая печальная музыка на свете» — это современный концептуальный проект. Будто концерт аутентики — и без того довольно странный жанр — позвали вести Верку Сердючку. Сначала думаешь, что отправился в романтическое путешествие на машине времени. Потом понимаешь, что видишь высокохудожественную подделку — как римские копии с греческих оригиналов, по которым мы знаем античную скульптуру. Ну и в итоге уходишь с просмотра в полной уверенности, что это была ядовито-виртуозная издевка над теми, кто считает прошлогодний снег белее, а стародавний сахар слаще нынешнего. Здесь явно переночевал «Монти Пайтон» в полном составе, задумавший постёбаться над «Метрополисом».

В непредсказуемом прошлом, в 1933 году, лондонская Times объявляет канадский Виннипег мировой столицей скорби. Леди Порт-Хантли (Изабелла Росселлини), безногая «пивная королева», увенчанная белокурым париком и похожая одновременно на отплясавшую свое Русалочку, Добрую волшебницу Севера в изгнании, Джоан Кроуфорд в аляскинской ссылке и Алису, лет сорок падавшую в кроличью нору, призывает музыкантов всего мира отпраздновать Великую депрессию. Она назначает приз в 25 тысяч долларов, чтобы в феерическом соревновании рас и народов выяснить, чья музыка окажется самой печальной. В Виннипеге холодно, уютно и полно бесхозных хоккеистов. Виннипег полностью готов для съемок «Кошмара перед Рождеством». Он укутан фальшивым снегом, за окном рисуются силуэты фальшивых деревьев, царапающих стекло голыми ветками. По улицам ездят нереальные автомобили и уродливые подобия трамваев. А зрители депрессивного шоу похожи на золотоискателей Джека Лондона. Но лучше всех леди Порт-Хантли, пошлая, надменная и прекрасная в своем пивном величии и невыплаканном горе. Она хочет придать шоу размах международного конкурса, устроенного, как гладиаторские бои без правил, и приманить этим магнитом свое прошлое. Пока Сиам выступает против mariachi Мексики, Сербия против волынок Шотландии, Канада против тамтамов Африки, Америка против фламенко Испании, она по-римски фильтрует базар большим пальцем, чтобы в братоубийственном финале сошлись Сербия и Америка.

Из Нью-Йорка на ее странный зов приехал самоуверенный бродвейский продюсер Честер Кент (Марк Маккинни), сатирическое воплощение самой наглой американской экспансии. Честер — единственный человек, который категорически отказывается печалиться даже ради приза в 25 тысяч долларов. «Печаль — это радость, поставленная вверх задницей», — цинично заявляет он, изображая смесь Граучо Маркса с Эрролом Флинном. У его Честера вечный оскал улыбки и пустые темные глаза маньяка. Он не готовится к конкурсу. У него даже нет своих музыкантов. Американская предприимчивость все рассчитала: те, кто потерпит неудачу, составят его неповторимый ансамбль. А что? Под звездно-полосатым флагом индусы вполне сойдут за эскимосов. «Дайте мне только выиграть, и я оплачу вашу дорогу домой». Честер напыщенно бодрится, но помнит, что старуха ясновидящая, которая передает страждущим советы живущего в ней гигантского глиста, предсказала в обледеневшей хижине на краю света, что он, Честер, плохо кончит. Имя и профессия Честера Кента взяты из мюзикла 1933 года «При свете рампы» (Footlight Parade). Там он был бродвейским продюсером, у которого «говорящее кино» увело публику.

Его сопровождает эротичная певичка-лунатичка Нарцисса (Мария де Медейрос), типичная чаплиновская инженю, чудесный цветок родом из Боснии, в ужасах мировой войны растерявшая память. Какая-то непонятная печаль гложет ее, но она не может вспомнить, с кем и где она жила раньше, куда он делся, как она оказалась в Америке. Помнит только, что была война. «Нарцисса, девять миллионов погибли, а ты не можешь вспомнить хотя бы одного из них?» — возмущается Честер. Однако проблема совсем не

в том, что она не может вспомнить, а в том, что ей хотелось бы забыть всё навсегда.

Из Сербии на фестиваль под покровом гротескной черной вуали и под прикрытием фальшивых бровей прибывает таинственный и лучший в мире виолончелист Гаврила The Great (Росс Макмиллан), взявший себе псевдоним в честь студента Гаврилы Принципа, застрелившего эрцгерцога Фердинанда, после чего началась первая мировая война. В его багаже есть заветная банка, в которой хранится сердце умершего сына, законсервированное в отцовских слезах. А жену, исчезнувшую в припадке безумия, он давно отчаялся найти.

Однако воссоединение семьи неизбежно. Причем в самом причудливом виде. Безумный и сильно пьющий хирург-неудачник Федор (Дэвид Фокс), который завалил свою мастерскую всевозможными протезами женских ножек, раскрывает объятия обоим соискателям приза. Хотя яблочки с виду далековато упали от яблони, но отцовское сердце не проведешь. И американец Честер Федорович, и серб Родерик Федорович, он же Гаврила The Great — сыновья ярого канадского патриота. Они с детства друг с другом на ножах, и тот факт, что сомнамбулическая Нарцисса оказывается пропавшей женой Родерика, только подливает масла в огонь. Фестиваль самой печальной музыки на свете обещает стать битвой мировоззрений в рамках одной семьи. Даже Федор решил побороться за приз, которым для него являются не жалкие 25 тысяч, а сама леди Порт-Хантли, бывшая любовница и несчастная жертва его слепой ярости. Дело в том, что дом этой интернациональной семейки полон шкафов со скелетами. И главный из них тот «шкаф», из которого вываливается страшная история ампутации обеих ног «пивной королевы». Молодой и еще более зубастый Честер пытался отбить у отца красавицу. Они мчались, хохоча, сквозь снег на неуклюжем авто, уходя от преследования старика, и перевернулись. Молодая и прекрасная леди Порт-Хантли потеряла сознание от боли, потому что ее ногу защемило. Подоспевший хирург Федор, у которого алкоголь странно повлиял на зрение, промахнулся и нечаянно отрезал любимой здоровую конечность. Исправляя врачебную ошибку, он быстро восстановил симметрию, ампутировав ту ногу, что болела. Так леди Порт-Хантли потеряла веру в людей и обрела печаль. Теперь у нее есть только одно преимущество — она может купить мужчину, который будет носить ее на руках. И вот для этой женщины Федор решил исполнить военную песню «Красные кленовые листья», чтобы отстоять честь Канады в музыкальном поединке и вернуть свою любовь.

Собственно, эта «мыльная опера», в которой трое мужчин заблудились среди двух женщин, занимает на экране не так уж много места. Основное шоу — музыкальный конкурс. Фламенко скорбно топочет каблуками, гитарные переборы марьячей рвут душу, одинокая флейта Сиама множит каждым звуком грусть, клавиши пианино, уложенного навзничь, рычат от горя Шопеном. Победители промежуточных туров с обалдевшим видом съезжают по горке в бассейн, наполненный пивом. А в перерыве весь Виннипег во главе с хоккеистами НХЛ, на груди которых почему-то приклеены серп и молот, поет The Song is You Джерома Керна и Оскара Хаммерстайна. Всеобщую веселую печаль венчает грандиозное изобретение Федора — пара изящных женских ножек из прозрачного стекла, наполненных фирменным напитком фестиваля. Пивная королева снова может встать в полный рост и танцевать, как Золушка в своих хрустальных туфельках, как Русалочка, сменившая рыбий хвостик на ноги. Снова очарованный ею победитель Честер шепчет: «Вот это ножки, за которые можно умереть — ни варикоза, ни жиринки». О да, за них еще как можно умереть, когда они разобьются и превратятся в острые осколки.

Фильм поставлен по сюжету букеровского лауреата, чемпиона современной британской прозы японца Кадзуо Исигуро. Вообще-то на волне перестройки и падения «железного занавеса», открывшего беженцам из бывшего соцлагеря дорогу в Европу, Исигуро написал социальный фарс о том, как

страны третьего мира навязывают свои проблемы и дешевые страсти миру первому. Но этот сценарий десять лет валялся на полке, пока не попал в Канаду, где его хотел реализовать Атом Эгоян. Гай Мэддин просто был вторым в очереди. Он переписал всю эту историю, перенес действие из Англии начала 90-х в Канаду начала 30-х и добавил музыку как стилеобразующий элемент. Получилась «Самая печальная музыка на свете», в которой монтаж — а такой монтаж иначе как безумным не назовешь — сталкивает бытовой сентиментализм Фрэнка Капры с фантасмагорическим гротеском Тода Броунинга, угловатую готику Мурнау с гламуром голливудского золотого века. Но главное, автор цитирует по памяти приемы Кулешова, Пудовкина, Эйзенштейна, Протазанова, Вертова — русских режиссеров, которым Мэддин поклоняется, как богам. Пытаясь создать эффект галлюцинации, он мешает цвета Technicolor с поцарапанной и пожухшей черно-белой пленкой в весьма произвольном порядке. Поэтому периодически хочется разбудить механика, который перепутал коробки и заснул. Но тут же понимаешь, что этот медиумический сеанс — всего лишь отчаянная попытка выражать сегодняшние мысли на утраченном языке. Киноязык, которым пользовались в начале XX века, сегодня звучит почти как эльфийский, доисторический. Гай Мэддин относится к нему как истовый филолог-экспериментатор. Перед началом съемок «Музыки» он признавался: «Я хочу разучиться смотреть кино, чтобы как дислексик перелистывать кадры фильма. Хочу вспомнить то детское волнение, когда я впервые смог прочесть три слова подряд». Из этого намерения выросли спецэффекты, сделанные в технике Мельеса, и дергающееся изображение, снятое местами ручной камерой Super 8, а потом переведенное в обычный формат.

Сейчас трудно себе представить, что Гай Мэддин не был прилежным учеником киношколы, изучавшим историю кино и просиживающим целые дни в просмотровом зале. Однако он окончил экономический факультет местного университета и работал в банке кассиром. Но это продолжалось недолго. Мэддин ушел в свободные художники и ради заработка красил стены в домах простых виннипежцев. Вечерами он как раз начал смотреть архивные кинопрограммы в зальчике, который фактически работал для небольшой группы фанатов немого кино. Однажды Гай Мэддин поймал себя на том, что его инициалы совпадают с инициалами Жоржа Мельеса. И решил заняться кинематографом. Свою первую премьеру — это была короткометражка «Мертвый отец» — Мэддин отпраздновал просмотром фильма «Рокки-4», который, как он признается, произвел на него сильное впечатление.

Его родители приехали в Канаду из Исландии, спасаясь от холодов. Когда Гай, младший из четырех детей, был еще совсем маленький, его старший брат покончил с собой. Видимо, от непонимания смысла этого события у малыша возникли фантазии, которые впоследствии оформились в сюжеты фильмов. В них всегда есть ампутированные конечности, спор двух мужчин из-за одной женщины, потеря памяти, инцестуальные мотивы и подлинные случаи из собственной жизни, включающие все выше перечисленное. Разные виды тараканов в голове, по мнению Мэддина, только украшают мыслительные процессы. К примеру, он высоко ценит русского режиссера Евгения Бауэра, у которого немая балерина тыкала ножницами в папашу, упорно пытающегося заглянуть ей под пачку. Мэддин называет Бауэра одним из немногих творцов немого кино, которые пытались показать, что собственно это тотальное молчание означает. Сам он активно использует стилистику немого кино в абсолютно звуковых фильмах с совершенно невероятными сюжетами. Наркотики совсем непрозрачно видны за всем этим. Но Мэддин, не отрицая их участие в творческом процессе, просит их влияние не преувеличивать. Свой стиль он называет Lo-Fi как противоположность Hi-Fi. Следуя ему, он уже снял двадцать короткометражек и семь более или менее полнометражных картин за двадцать лет. Их названия прекрасны сами по себе: «Маменькин сынок на вечеринке с оплеухами», «Петушиная команда», «Клеймо на мозге», «Вообрази, вообрази себя

богатым», «Роскошь древностей», «Глаз, как воздушный шар, поднимается в вечность».

Далеко не все названия способны намекнуть на сюжет картины. Они как история дедушки Пятачка, фамилия которого была Посторонним, а имя Вилли, но его на табличке заменяли инициалом, поэтому получалось «Посторонним В.». Например, «Архангел» в истории двух влюбленных, потерявших память во время первой мировой войны, возник из Архангельска. Действие происходит в местечке на русском Севере после революции, где в 1919 году никто не знает об окончании мировой войны, поэтому она, война, продолжается. В «Имперских оргиях» сюжет развивается в еврейском подпольном борделе в Лондоне, который вовсю бомбят фашисты, но работники хорошо укрытого борделя ничего об этом не знают, как и о Холокосте, продолжая заниматься своим рутинным делом. В «Сердцах мира» два брата, Осип и Николай, влюблены в Анну, занимающуюся исследованием ядра земли. А капиталист Ахматов, настоящий доктор Зло с толстой сигарой во рту, подбивает Анну атаковать сердце Земли в собственных корыстных интересах. В «Сумерках ледяных нимф» одноногий мужчина очарован статуей, старая дева выращивает для него страусов, а ее брат, вернувшийся из тюрьмы, влюбляется в девушку, отца которой повесили еще до ее зачатия. А еще у него есть 30-минутный документальный фильм о канадской джаз-банде 20-х годов, музыканты которой якобы играли с кляпами во рту и связанные до почти полной неподвижности. Но кто ж поверит документалисту с такими тараканами в голове.

Гай Мэддин уверяет, что ему ничего не приходится выдумывать. Его ближайший друг Джон Харви — виннипегский городской сумасшедший, повернутый на начале XX века. Мэддин использует его как ловушку для всяких бредовых идей, которые Джон притягивает, как магнит, и приносит другу в подарок. Еще у Мэддина есть хобби — собирать газетные вырезки о всяких происшествиях в Виннипеге, где рассказывается о собаках, загрызших прохожего за невежливые слова, или о шайбе, на лету убившей хоккейного фаната. Да что там газеты — его собственный отец потерял в детстве глаз, потому что расстегнулась английская булавка на воротнике у любящей няни, прижавшей к себе ребенка, чтобы поцеловать. Этот эпизод вошел в фильм «Осторожно».

Конечно, Мэддин всеми этими россказнями морочит людям голову и путает следы. За его безумными и местами бессмысленными историями четко видна жесткая конструкция и постоянная мысль о том, как важно быть серьезным. На самом деле Гай Мэддин — тот режиссер, каким мог бы стать Ларс фон Триер, если бы он был Дэвидом Линчем. И это дурацкое предположение опять приводит меня к кому-то по имени Посторонним В.

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Опасный поворот

«Последний уик-энд»
Автор сценария и режиссер **Павел Санаев**
Оператор **Геннадий Энгстрем**
Художник **Никита Чернов**
Композитор **Александр Дронов**
Звукорежиссер **Леонид Вейтков**
В ролях: **Иван Стебунов, Илья Соколовский, Ритис Скрипка, Артем Семакин, Татьяна Арнтгольц, Гоша Куценко, Константин Исаев**
Киностудия «Глобус»
Россия
2005

«Последний уик-энд» Павла Санаева, позиционируемый как «первый отечественный молодежный триллер», отличается прежде всего заявленной четкостью замысла и культурой исполнения. Учитывая трудности, которые испытывает наше рождающееся заново жанровое кино, это само по себе — повод для эмоций. Тем более что замысел был совсем непрост и требовал сочетания динамизма голливудской продукции с привычными для нас психологизмом и идейной содержательностью. В итоге режиссеру удалась захватывающая интрига, замешанная на нравственных коллизиях, и даже чуть больше: он смог заглянуть краем глаза в те сферы, что обычно принадлежат искусству, а не индустрии массовых утех.

Это история о том, как компания подростков решила уничтожить тело случайно погибшего товарища, опасаясь, что их обвинят в убийстве, — сюжет, пригодный для мрачноватых приключений и морально-психологической драмы одновременно. Важно, что то и другое находятся здесь в жесткой связи — приключения существуют не просто сами по себе. Несмотря на «бремя морали», в восприятии картина не сложнее, чем что-нибудь вроде бодрых голливудских историй про безумствующего в стане подростков маньяка. Уместно вспомнить, что Павел Санаев, автор трогательной автобиографической повести «Похороните меня за плинтусом», нескольких сценариев и короткометражных фильмов, широко известен и в другом качестве — как переводчик голливудских хитов. Быть может, погруженность в этот мир позволила ему учесть ожидания молодого зрителя — так в экранном пространстве появился налет нездешности. Для этого московский спальный район загримирован под

более благополучный мир (перевалившись через подоконник обычной панельной многоэтажки, запросто попадаешь в непривычные для городской окраины уютные хоромы, по ощущению, среднедачных размеров), героям в качестве железного друга придан «Кадиллак», а в качестве перспективы — престижный американский колледж. Примерно так и живет воображение старшего школьника — в повседневности, приятно приукрашенной голливудскими декорациями.

Однако в противовес этим «декорационным» стандартам режиссер отказался от картонного конфликта и решил опереться на идею из разряда вечных — о лукавстве зла, которое уловляет души, начиная с малого, и губит их безвозвратно. И изложил ее при помощи простой и вполне подходящей для динамичного зрелища метафоры — дороги, каждый поворот которой — опасная развилка между добром и злом, когда каждая ошибка в пути может оказаться фатальной. Обманчиво обычный мир «Последнего уик-энда» вдоль и поперек пересечен железнодорожными путями и автомагистралями, и кажется, что лампочки светофоров на каждом перекрестке мигают в такт идее, которую примеряют на себя герои, пытаясь не перепутать стрелку на очередном перекрестке и не сбиться с дороги.

...В «тот самый день» старенький «Кадиллак», как верный пес, вовсю сигнализировал об опасности на жизненном пути — никак не хотел заводиться. Кирилл — так зовут главного героя — был с другом согласен: ему и самому очень не хотелось ехать на эту вечеринку. Он, однако, поддался на уговоры приятелей с той легкостью, с какой обычно читают книги, которые давно надо отложить, занимаются делом, которое успело надоесть, и общаются с людьми, о которых хочется скорей забыть. И нечаянно открыл счет поступкам, которые по ту сторону обыденности приобретают другую цену. И вот вскоре они все — Кирилл, танцовщица Катя, ее брат Антон и дворовый авторитет Глеб — растерянно стояли над телом своего приятеля. И размышляли о том, что теперь с ними сделает его старший брат: тот, по легенде, расправился с бандитской группировкой, перешедшей дорогу их отцу, — покалечил и отправил человеческие обрубки собирать милостыню по московским переходам. Глеб предлагает отвезти труп в старый дом на Волге и сжечь. Слегка поколебавшись, ребята погружают тело в багажник и отправляются в дорогу, замирая от страха перед каждым милицейским постом.

«Последний уик-энд»

С того момента, когда приятели под-

дались аргументам Глеба, беспроигрышная интрига «поймают — не поймают» приобретает еще большее напряжение — в героях проклевываются характеры; ситуация выбора становится не иллюстрацией к правильному ответу, а нравственной дилеммой.

Именно так, как Глеб, ведут себя люди, для которых мир — это площадка для выживания сильнейшего; из всех жизненных заветов они следуют одному: «Если веришь, что тебе попрет, — тебе прет». А так, как Кирилл, может оступиться тот, кто заповедями не пренебрегает. Тут не только на его чувстве страха за собственную жизнь надо сыграть — такие, как он, легко не сдаются, ему припасена более хитрая уловка: «Я тебе жизнь спас, а ты меня сейчас сдашь», и тогда срабатывает непростая логика интеллигентской трусости, всегда пополам с брезгливостью по отношению к предательству и прекраснодушием.

Похоже, в замысле Глеб был фигурой инфернальной — точный, расчетливый, циничный искуситель. В исполнении Ильи Соколовского он оказался фруктом попроще — хватким типом со своей правдой. Но правду свою он защищает, не сомневаясь. Ну, сдали у девушки нервы, и она лопочет что-то про «вернуться и все объяснить» — так пригвоздить ее к месту аргументом: «И что — будешь объяснять, зачем мы положили его в багажник и повезли за сто километров?» Сбежит — вернуть, связать и запереть в машине. Задохнется — свалить в багажник. И на всякий случай нежно «поработать» с остальными — вкрадчиво пообещать Антону, если что, его подставить, Кире небрежно бросить: «Ну решай, как знаешь — вместе в переходе сидеть» — и выдержать паузу с азартом охотника, что уверенной рукой держит зверя на мушке. Игра натур и убеждений вертится вокруг вечной темы преступления и наказания, высвечивая оттенки душевных метаний: от «творить зло, не ведая» до «уступать ему, понимая».

Катя и Антон сгинули, испытав во время последнего путешествия подобие нравственной смуты. А Кириллу, понявшему, что в этой безвыходной ситуации ему придется убить Глеба, предстоит остаться один на один с тем ужасом, который переживает душа, решившаяся на предательство и убийство. В ту минуту, когда он бесцельно бредет по дороге, оставив позади себя пожарище, волжский дом, в котором сгорели тела его приятелей, явственно ощущаешь, что жанровые рамки становятся фильму тесноваты...

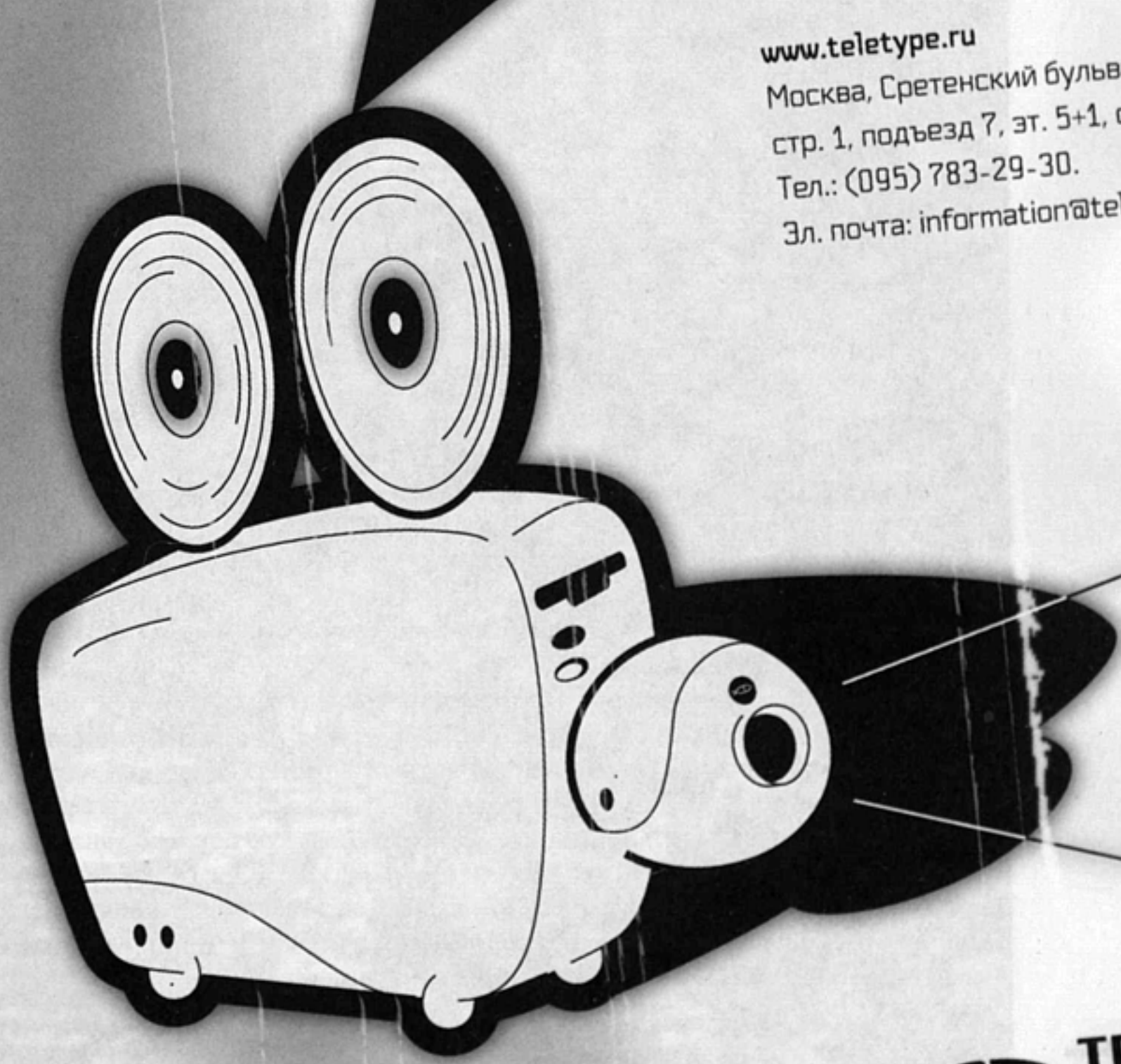
Но тут сюжет делает новый поворот: Кирилл признается, что направляясь в своем «Кадиллаке» на встречу с друзьями в этот последний уик-энд, он придумал всю эту историю с лихо закрученным сюжетом. В этот момент стал, кстати, понятен и выбор актера на роль главного героя: Иван Стебунов, подвижный и обаятельный, играет парня из тех, кто кажется своим на студенческой скамье и в ночном клубе, но которого трудно представить себе в ситуации мучительного нравственного выбора. Его мрачные фантазии — плод дурного настроения: накануне Кирилл романтично забрался к любимой в окно — и стал свидетелем горячего секса с другим. Он почувствовал себя обыкновенным лохом, которого использовали и держали рядом из женского тщеславия. И это отбило у него желание быть игрушкой в руках красивой стервы и провести прощальный уик-энд с ее ухажером и прицепившимся к ним «борцом за место под солнцем любой ценой». Подкатив к приятелям, он вдруг услышал диалог, который совсем недавно сам нафантазировал, после чего «Кадиллак» и отказался заводиться.

Что же касается самого автора, Павла Санаева, то на перекрестках собственных творческих устремлений и зрительских запросов он показал себя как вполне ловкий водитель. Учитывая, по какому бездорожью, сколь беспорядочно и излишне шумно прокладываются первые пути в нашем жанровом кино, хочется поприветствовать его с радостью пешехода, обнаружившего, наконец, смысл и толк в дорожной неразберихе. Нечасто триллер способен внушить подобное чувство безопасности — что, конечно, не в последней степени надо отнести на счет странностей нашего времени: с мучительным трудом оно создает нечто упорядоченное из хаоса.

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www.teletype.ru
Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

К О М М Е Н Т А Р И И

Знамя Победы

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

...И радостно, и стыдно

Я с большим интересом прочел дискуссию «Мы за ценой не постоим?», в которой Анатолий Вишневский, Леонид Радзиховский и Даниил Дондурей размышляли об оправданных и неоправданных потерях в Великой Отечественной войне[1]. Их обобщения заставили вспомнить то, что пришлось испытать на своей шкуре. Например, положение в октябре 1941 года, когда между передовыми частями немцев и Москвой не было никакой обороны. Наспех начали создаваться батальоны добровольцев, но для их вооружения не было даже трехлинеек. Нам раздавали сохранившиеся на складах французские винтовки с ограниченным числом патронов. Ровно столько, чтобы никто не сказал: Москву сдали без выстрела.

Сдавать Москву, однако, не пришлось. Гитлера увлекла другая цель: окружить нашу южную группировку. Под Киевом были взяты в плен 650 тысяч человек. А пока с ними возились, к Москве подтянули дивизию с востока, и началась ранняя зима. У немцев не было зимнего обмундирования. Мороз взял их за горло.

Чтобы понять ход вещей, надо отступить на семьдесят лет назад к XVII партийному съезду. При выборах нового ЦК фамилия Сталина была вычеркнута в 292 бюллетенях. Этому предшествовала встреча старых большевиков на квартире Орджоникидзе. Кирова тогда попросили занять пост Первого секретаря, а Сталина хотели перевести на престижную должность председателя Совнаркома. Киров отказался взять полноту власти, видимо, опасаясь сложной международной обстановки после прихода Гитлера к власти. Сталин, узнав о встрече, вызвал Кирова к себе. В разговоре со Сталиным Киров не отрицал, что сталинский стиль руководства вызывает у многих, в том числе и у него, недовольство. Разговор шел в сдержанных тонах, но Киров почувствовал, что «голова его лежит на плахе». В Ленинград был послан чекист Запорожец с заданием организовать убийство. Все это было расследовано комиссией Шверника, а практически группой следователей во главе с О.Шатуновской после XX съезда[2].

После убийства Сталин выехал в Ленинград и, допросив Николаева (кричавшего, что его чекисты сами четыре месяца уламывали), собственноручно составил списки террористических центров для показательных процессов. Они

---

[1] См.: «Искусство кино», 2005, № 5.

[2] Подробнее см. в моей книге «Следствие ведет каторжанка» (М., 2004) и в книге, изданной родственниками Шатуновской «Рассказывает О.Г.Шатуновская» (Берлин, 2001).

были ширмой, за которой началась ликвидация старых кадров как класса — кадров партийных, хозяйственных и военных. Как известно, в ходе «большого террора» было расстреляно до 80 процентов генералитета. Средний командный состав был уничтожен наполовину. И когда наши добровольческие батальоны, так и не пригодившиеся под Москвой, были сведены в дивизии и введены в бой на Северо-Западном фронте, мы почувствовали на себе, что значит воевать без опытных командиров. Получив ранение, я шел на перевязку во весь рост, а не полз. Мне хотелось запомнить на всю жизнь снежное поле с огромными пятнами крови, широко разлившейся после прямых попаданий. Нас выложили в оборону кучей, и каждая бомба с «Юнкерсов» находила цель. Я думал, что это только у нас, ополченцев. Но в госпитале все солдаты говорили: не война, а одно убийство.

Через несколько месяцев после ранений и госпиталей я попал на другую бойню, несравненно большую. Несколько десятков стрелковых дивизий были брошены в бой с задачей пробиться к Сталинграду, отрезанному с севера немецким танковым клином. Операцией по приказу Сталина руководил маршал Жуков. Вопреки легенде о его непобедимости, он ничего не добился. Задача была невыполнимая, а возражать Сталину Жуков, по-видимому, не решился. Наша дивизия продвинулась по голой степи на три километра. Соседи — еще меньше. Исходный рубеж, с которого солдаты встали во весь рост, был буквально устлан трупами. Не совсем еще владея правой ногой, я был прикомандирован к редакции и каждый вечер, когда темнело, ковылял через поле смрада, наталкиваясь на недохороненные руки и ноги. В штабах полков политработники, вернувшись в темноте из батальонов, выдавливали для себя что-то годное для газеты. Никаких подвигов не было. Несколько солдат поднимались, демонстрируя давление на фланг Паулюса, уцелевшие отползали назад.

Легенда о непобедимости Жукова — ложь. Просто умалчивалось то, что ему не удалось. А жестокость Жукова — правда. Жестокостью он отличался еще под Халхин-Голом (об этом рассказывал в своих воспоминаниях П.Г.Григоренко). Свою репутацию расстрельщика Жуков подтвердил в Отечественную войну. Что касается использования пехоты, то ее нигде не жалели. После прорыва немецкой обороны на стратегическом направлении в стрелковых полках оставалось иногда десять-двенадцать «активных штыков» (плюс артиллерийские и минометные подразделения). Танки любой ценой должны были выйти на оперативный простор.

Однако вернемся к началу войны. Гитлер знал об итогах «большого террора» и считал, что обезглавленная армия будет разбита в два месяца, поэтому шить зимнее обмундирование казалось ненужным. Сталин считал, что Гитлер не так дешево его ценит и раз не отдает приказ готовиться к зимней кампании, то и не собирается начинать войну. Разведчиков, докладывающих противоположное, Сталин расстреливал (см. воспоминания генерала Григоренко). Таким образом, все было подготовлено для успеха немецкого блицкрига. Почему же тогда через два месяца, то есть 22 августа, вермахт не вошел в Москву? Геббельс очень красиво это объяснил: высокоразвитый организм, подобный Франции, можно поразить одним ударом в голову, а червь, разрубленный на части, продолжает извиваться. После разгрома немцев под Москвой наша пресса охотно цитировала слова Геббельса. И я его слова запомнил.

Кто же задержал немцев? Или что их задержало? Однозначного отношения к войне у нас не было. По оценке генерала Григоренко, сына крестьянина, своими глазами видевшего коллективизацию, многие крестьяне, одетые в военную форму, с легким сердцем сдавались в плен. Но многие другие вспомнили древнюю традицию: сражаться за своего деспота против чужого. Может быть, такие люди были в меньшинстве, но именно они организовывали оборону и держали ее в самом безнадежном положении. Я таких людей встречал. Спотыкались немцы и о города с их исторической памятью, будившей патриотизм.

Я думаю, что даже в октябре 41-го пример Ленинграда, Одессы, Севастополя заставлял Гитлера опасаться, что в Москве можно застрять и упустить воз-

можность пленения под Киевом последней крупной группировки регулярных советских войск. Между тем Сталин, зная о сотнях тысяч обмороженных в финскую кампанию, приказал всем фабрикам шить ватные телогрейки, штаны, шапки ушанки, шерстяные подшлемники и т.п. И я вместе с другими солдатами мог спать на снегу. А гордый вермахт превратился в зимних фрицев, обмотанных бабьими платками.

В математике минус на минус дает плюс. В жизни выходит сложнее. Ошибки Сталина, помноженные на ошибки Гитлера, принесли Советскому Союзу чудовищные потери — и победу. А Германии — ряд блестящих побед и безоговорочную капитуляцию.

Весной 1942 года Сталин, растерявшийся 22 июня 1941-го, обнаглел и тупо настаивал на продолжении наступательных операций при абсолютном господстве противника в воздухе. Это привело к новым катастрофам: на северо-западе, когда взят был в плен Власов, в Крыму и наконец под Харьковом, что открыло немцам путь до Волги и до Эльбруса. Первой реакцией Сталина была очередная нелепая попытка неподготовленного контрнаступления в августе — сентябре, о которой я рассказывал выше. Но потом Сталин понял, что Сталинград может стать ловушкой, и сознательно стал готовить то мужество отчаяния, которое стихийно возникало в городах-героях (к ним по заслугам причислена и Тула). Секретарю Сталинградского обкома он запретил эвакуировать население: «Армия не защищает пустых городов». Эта фраза есть в воспоминаниях секретаря обкома. Что из этого вышло, описал Н.Рыбалкин в книге «Тень родного города». С левого берега непрерывно гремело радио: «Вставай, страна огромная...», а при необходимости наши пушки палили по солдатам, сброшенным с откоса на кромку берега, и не давали им спастись на лодках, топили лодки вместе с людьми. Это случай, когда заградительные меры сыграли свою роль, но только потому, что немцы не могли окружить Сталинград: Волга мешала. Я за всю войну заградотрядов не видел. В наступлении не они поднимали залегшие цепи, а при разгроме очень редко принимали удар на себя, чаще всего они сматывались первыми.

Поражение немцев было подготовлено самими их победами, их чудовищно растянувшимся фронтом, подобным Ахиллесу, у которого пятка всюду. Первой «пяткой» были румыны, второй — итальянцы, третьей — венгры. Даже наша истрепанная 258-я дивизия, пополненная за счет расформированной соседней, легко била румын и привыкала побеждать, а дальше эта привычка распространялась пропагандой.

Мы вышли к реке Миус в составе одной сводной стрелковой роты, составленной из минометчиков упраздненных минометных рот. Пехота почти сплошь формировалась заново. Но новичков убеждали, что они теперь гвардейцы-сталинградцы. Я сам убеждал их со страниц газеты «За Родину». Сам удивлялся, что они верили. Сложилось какое-то ядро ветеранов, научившихся воевать. Сама война их научила, а она учит лучше, чем на маневрах и стрельбищах. Я почувствовал это на себе, когда в октябре 43-го случай поставил меня во главе стрелкой цепи, составившейся из «трофейных солдат» (наспех мобилизованных жителей освобожденных областей), и в течение целого дня вполне успешно руководил ими.

Тогда пошло в ход «вольное слово Фомы Смыслова, русского бывалого солдата» (кажется, придуманного Кирсановым): немцы нас научат воевать, а мы их отучим. И в самом деле, произошло то, что Конфуций назвал исправлением имен: генералы стали генералами, офицеры офицерами, разведчики разведчиками. Всех их захватил азарт борьбы за победу — с риском не дойти до нее и лечь костьми. И Сталин выучился ремеслу командующего (кто не выучивался этому при хорошем начальнике штаба). И тут же назвал себя Генералиссимусом. С тех пор воспоминания о победах сбивают нас на старую сталинскую дорогу, на которой мы едва не рухнули в 1941—1942 годах.

Победа остается моим праздником, она не могла бы нам даться без огромного творческого напряжения. Но я вспоминаю дни Победы и с радостью, и со стыдом. Стыдно за угар последних лет войны. Стыдно за то, что творили

победители. Стыдно перед старухой немкой, которую изнасиловали семь наших солдат. Покойный писатель Злобин постоянно рассказывал мне, как офицеры его подразделений, встречаясь, спрашивали друг друга: «Ты сколько раз сегодня отомстил?» — «Два». — «А я три!» — и т.п. И вот что любопытно: всем офицерам и всем коммунистам давали под расписку читать закрытое письмо Сталина о прекращении насилия. Никакого впечатления оно не произвело. Стихия сама улеглась примерно через две недели. После этого неугомонных арестовывали и судили. За немку давали пять лет, за чешку десять.

Разобраться в этой нашей гордости и позоре было трудно. Я бродил по развалинам Берлина, а потом по холмам Судет и вспоминал отрывки «Торжества победителя» Шиллера. Ничего не изменилось за три тысячи лет, по крайней мере в обращении с женщинами. И все-таки что-то новое вошло в мир. Какое-то тревожное ожидание роковых перемен:

Все великое земное
Разлетается, как дым:
Ныне жребий выпал Трое,
Завтра выпадет другим.

Потом эти ожидания начали сбываться. В мир вошла атомная бомба. Ее сбросили на Хиросиму и Нагасаки, но группа Оппенгеймера готовила ее для Берлина, для Гамбурга, и оказалось, что если бы Сталин больше жалел нас и не гнал вперед, если бы мы задержались на Днепре, на Висле, Центральная Европа превратилась бы в выжженную пустыню и оттуда ветер гнал бы во все стороны света отравленные облака. Гитлер не сдался бы так легко, как Хирохито. Страсти, сознательно разжигаемые, чтобы солдаты шли на смерть ради победы, спасли Европу от атомной смерти. А завоевания Сталина завели в Советский Союз троянских коней, ждавших своего часа и дождавшихся его: при первом глотке свободы энергия прибалтов и западных украинцев разорвала имперские связи старой России.

Рухнула не только Германская империя. Рухнула идея империи. В след за тысячелетним рейхом стали рушиться колониальные империи победителей, и Г.П.Федотов еще в 47-м году писал, что вместе с историческим ядром России останется только Белоруссия (вероятно, добавлял Федотов) и Сибирь надолго. Так и вышло. А Федерация, о которой писали тот же Федотов и Даниил Андреев, не складывается, мешают старые обиды.

Больше того, вся западная цивилизация оказалась на наклонной плоскости. Энергия, вырвавшаяся наружу в двух мировых войнах, истощилась, оставила после себя духовную пустоту, страх перед любым энтузиазмом, жажду личных наслаждений; даже на то, чтобы завести детей, не хватает охоты. Во всех западных и вестернизированных странах, богатых и бедных, смертность во многом обгоняет рождаемость. Пустое место заполняют гастарбайтеры. Начинается какое-то новое переселение народов. И один Бог знает, чем это все кончится, не станут ли нынешние нации материалом для каких-то новых построек.

СИНЕ ФАНТОМ CLUB

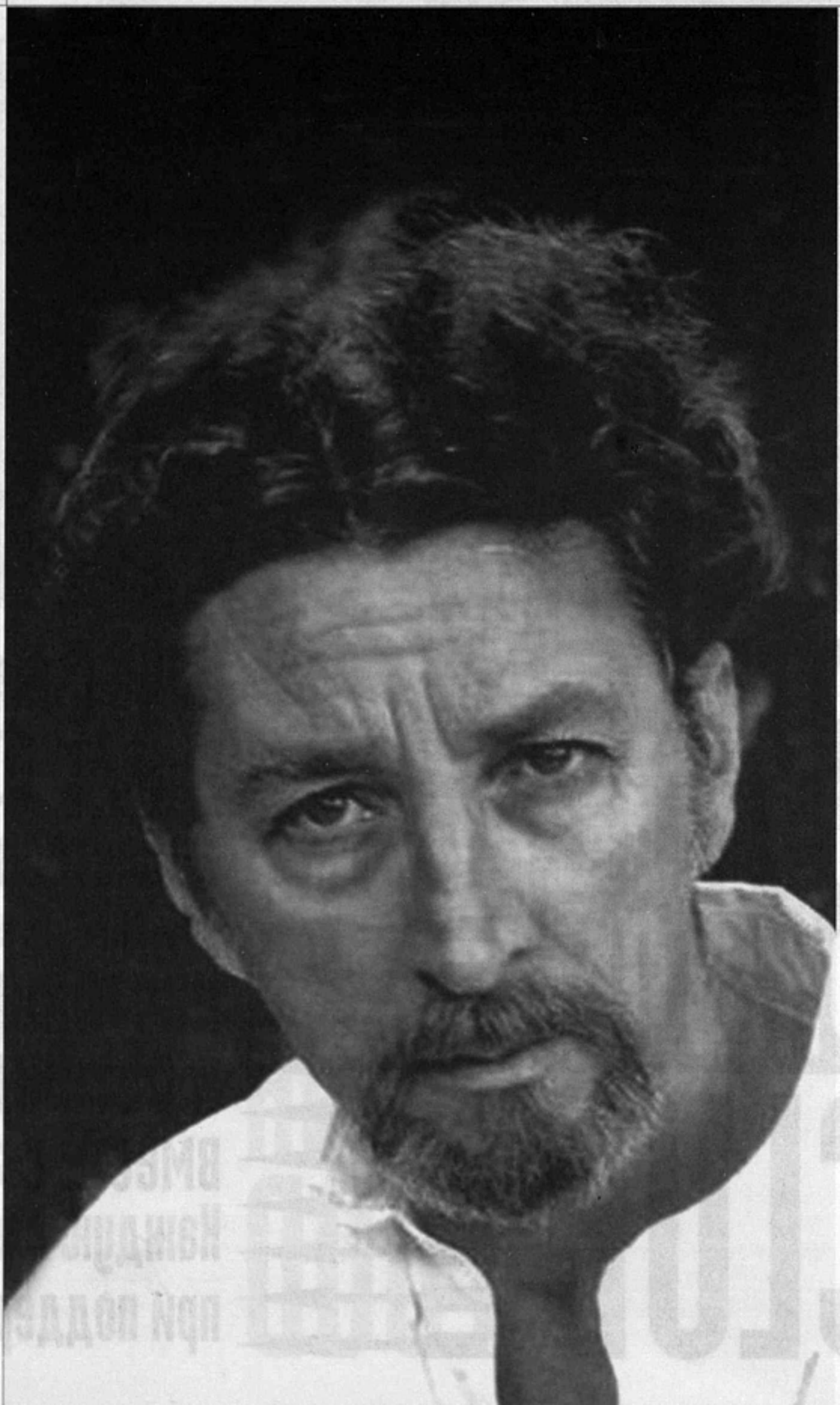
Клуб Сине Фантом в к/т Фитиль

единственное место в Москве, где показывают настоящее кино и обсуждают его вместе с авторами.

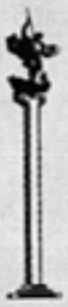
Каждую среду в 20.00

при поддержке

И М Е Н А



Робер Гедигян



АНДРЕЙ БУРОВ

Печальный пролетариат

Мысль о том, что режиссер всю жизнь снимает один-единственный фильм, к Роберу Гедигяну применима в наибольшей степени. За исключением «Прохожего с Марсова поля» местом действия его картин неизменно является Марсель.

Марсель — родина Гедигяна и основа его взглядов на общество. В этом южном портовом городе много приезжих, представителей разных национальностей, рабочих и бедняков. Персонажи Гедигяна — марсельские пролетарии, не обладающие средствами производства, а иногда и средствами к существованию. Тем не менее это люди, которые сами формируют вокруг себя социальное поле.

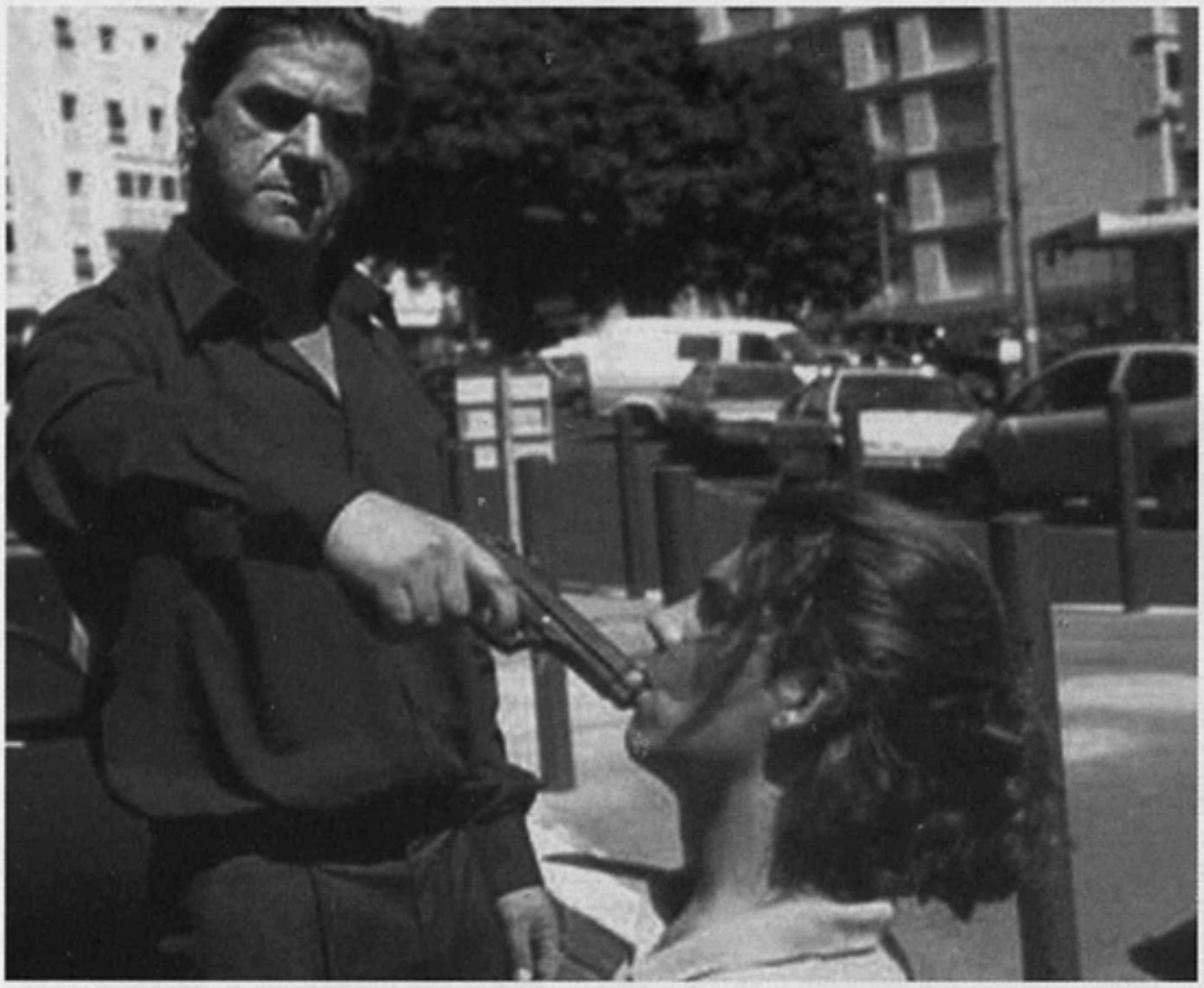
Гедигян поворачивает проблему социального лицом к человеческому. Пытается показать и доказать, что социальную справедливость стоит искать не в радикальном насилии, а в сплоченности членов коллектива, не в подавленной меланхолии, но в трезвом взгляде на мир, не в теоретических размышлениях, но в чувственной реакции и сердечной привязанности. Классовая борьба переходит в этическую плоскость: это не борьба между одним и другим классами, а попытка создания автономной — внутренней — солидарности, независимой от внешних, часто негативных факторов. Именно индифферентное сопротивление — сопротивление без иллюзий — отказывает классу буржуа в подавляющей, подчиняющей роли.

Истории Гедигяна — это примеры подобного сопротивления, не окрашенного ни духом мая 68-го, ни крайними мерами «левого фашизма», ни, тем более, идеологией «городской герильи».

Пролетарии Гедигяна ни в чем никого не винят — для них намного важнее разобраться с собой, сделать это последовательно и даже беспощадно — так, будто «внешней», капиталистической власти не существует. И в этом смысле они не являются реакционерами (революционерами).

«В бой!» — политическое «кино о кино». Двое друзей решают написать сценарий фильма о безработице. Они проигрывают возможные варианты поступков своих персонажей, вплоть до вполне революционных. Но в конце концов смысл экстремального поступка прост: их герои берут в заложники директора завода только для того, чтобы получить собственные деньги, которые им не выплачивают уже несколько месяцев. В итоге все заканчивается благополучно — в духе социальных сказок самого Гедигяна (таких, как «В деньгах счастье» и «Мариус и Жаннетт»).

В ленте звучат коммунистические и смешанные с крайней левизной лозунги: «Мы работаем, как муравьи, но у нас ничего нет», «Тот, кто никогда не падал, не победит», «Законы несправедливы», — но эти высказывания носят, скорее, игровой характер, в них важна не форма, а содержание. В социально-политический цвет диалоги окрашиваются довольно неожиданно — так, меж-



«В городе все спокойно»

ду делом. Они подтверждают тезис о том, что вне политики ничего не существует, что вряд ли можно держаться от нее на большом расстоянии.

Рабочие из фильма «В деньгах счастье» также идут на крайность — грабят банк, чтобы вернуть сумму, которую им должны. Марсель поделен здесь на две части: разграничительную желтую линию провели лидеры враждующих молодежных группировок (причина — расовая непримиримость). Взрослые тоже избегают друг друга, и только женщины вместе со священником, обустроившим под церковь автомобильный гараж, не теряют здравый смысл и пытаются разрешить конфликт. Финал у фильма сказочный: устанавливается перемирие, устраивается пир, печется большой торт в виде денежной купюры. С другой стороны, подобные финалы Гедигяна — это отстранение от иллюзий. Разрешая конфликт сказочным образом, он намекает на то, что в реальности все иначе. Ведь социальный оптимизм на экране и в жизни чреват еще большими разочарованиями, чем любая социальная пассивность. Дело социального кино не в строительстве, а в подрыве социальных утопий — не в пропаганде и агитации, а в незаинтересованном реализме. Возможно, именно из-за этой незаинтересованности кино Гедигяна не котируется на больших фестивалях, уже давно зависящих от политической конъюнктуры.

Его протагонистам не свойственно отчаяние, даже в самых сложных ситуациях они стоически относятся к тому, что с ними происходит. «В городе все спокойно» — самая жесткая картина режиссера. Фильм открывает медленная, напряженная круговая панорама Марселя — прелюдия к неразрешимым конфликтам и роковым событиям. Торговка рыбой Мишель (Ариан Аскарид) дает своей дочери-наркоманке смертельную дозу героина, чтобы избавить ее от мучений. Поль (Жан-Пьер Дарруссен) предает своих друзей-докеров, устроивших забастовку, и, стремясь жить нормальной жизнью здесь и сейчас, становится таксистом. Город связывает героев, их судьбы вписываются в историю Марселя. Одна из кульминаций фильма — смерть наемного убийцы Жерара (Жерар Мейлан). На следующий день после выполнения очередного заказа он чуть не сбивает на машине группу подростков, между ними завязывается обыкновенная перепалка. Неожиданно Жерар достает

пистолет и наставляет его на одного из мальчишек, но, уже приготовившись нажать на курок, отводит оружие и с внешней невозмутимостью стреляет в себя. Накаленная и взрывоопасная атмосфера, оголенное — безграничное, но безвыходное — пространство Марселя из «В городе все спокойно» получают разрядку в ленте «Мой папа — инженер». Главная героиня Наташа (Ариан Аскарид) помогает соседским детям — француженке и арабу, родители которых не хотят, чтобы они были вместе. Но отец девочки (Жерар Мейлан) насилует Наташу, и от испытанного шока она перестает говорить. Картина заканчивается библейскими мотивами прощения. Тема жертвенности проявляется в обыденной, скромной среде и поэтому становится еще значительнее.

В поздних работах Гедигяна на первый план выходит любовь, оставляя политику позади (хотя эти вещи не исключают одна другую). «Мариус и Жаннетт» повествует о романе взрослых людей, чье время (как кажется другим) уже прошло для подобных чувств. Мариус (Жерар Мейлан), охранник завода в красном комбинезоне, вооруженный снайперской винтовкой и притворяющийся хромым, чтобы не остаться без работы, — спокойный и сосредоточенный человек. И Жаннетт (Ариан Аскарид) — милая, маленькая, с большими глазами и очаровательной улыбкой. Любовь сулит героям одни проблемы, но вряд ли что-либо может запретить им встречаться. Если только не смерть, которая у Гедигяна отнюдь не является выходом из тупика, скорее — пределом безысходности. Так происходит в ленте «Мари-Жо и две ее любви». Героиня (Ариан Аскарид) не может жить и без своего мужа Даниеля (Жан-Пьер Даррусен), и без любовника Марко (Жерар Мейлан). Вместе с тем это очень открытая честная любовь: никакой истеричной ревности, никаких словесных препирательств. Есть только уравновешенное, мудрое понимание, что ничего не изменить, что если существует столь искренняя привязанность к двум людям, значит, самым недостойным было бы разрушение любви. Гибель Мари-Жо и Даниеля в море (оба тонут, взявшись за ру-

ки) выглядит и случайной, и закономерной одновременно. Драматичность и даже эстетическая элегантность, свойственные таким историям, смягчаются и преодолеваются у Гедигяна с помощью другой интонации — сдержанной печали.

Вряд ли возможно так тонко говорить о пролетарском классе с другой, то есть беспокойной, интонацией — комической или трагической, в любом случае всегда сторонней. Пожалуй, печаль — это наиболее естественная реакция в подобном положении, положении героев Гедигяна, потому что пе-

«Мой папа — инженер»

чальное неунизительно, неутешительно, не преувеличено. Мужественное отношение к несправедливости, к неизбежным трудностям — не бегство, но и не бунт, не повсеместное разрушение — также делает пролетариат печальным. Он приобретает такое достоинство, что не позволяет себе бессмысленной жестокости против тех, кто повинен в его печали, как и не разрешает говорить о своем мире трагически. Слово «печаль» в русском языке имеет и другой смысл — «забота». Забота (пускай и безответная) о близких и чужих помогает сгладить конфликты. Но она забирает так много сил, что в остатке остается именно печаль.

«Мариус и Жаннетт»

Утрачивая явные функции классовой борьбы, направленные вовне, печальный пролетариат приобретает нечто большее — возможность строительства своей жизни. И в этом смысле бедняки Гедигяна не желают становиться богатыми, вообще не желают становиться другими, потому что они очень хорошо знают, что при этом потеряют. Эта потеря слишком дорога, чтобы на нее решиться. Поэтому социальные различия могут быть преодолены только иным путем — хотя бы приобретением бедными людьми права на достойную оплату их труда и права на нелицемерное уважение. Но пока фильмы марсельского режиссера печальны. Его актеры поддерживают эту интонацию даже на физическом уровне: Жерар Мейлан усиливает ее абсолютной выдержкой и внутренним надломом, Жан-Пьер Дарруссен — доброй наивностью, Ариан Аскарид — уставшим и в то же время прямым, открытым взглядом и чуть заметной грустной улыбкой.

Последний на сегодня фильм Гедигяна в свете его марсельского цикла кажется весьма неожиданным. Но ничего случайного здесь нет. В центре «Прохожего с Марсова поля» — фигура Франсуа Миттерана (Мишель Буке). Видимо, поворот к большой политике (возможно, временный) продиктован желанием посмотреть на социальное с другой стороны. Как и прежде, перед нами автономное пространство, только теперь это не пролетарский мир, хотя и он проникнут печалью (но печалью уходящего прошлого), а мир буржуа, спасающегося от своей идеологической идентификации эффектным публичным поведением. Мир замкнутый на самом себе, лишенный выхода вовне (не Марсель с его пригородами, а Париж). Социализм Миттерана — с тяготением к левому флангу, а затем смещением к центру — превращается в индивидуализм и блестящий эксцентризм пожилого человека, сыплющего афоризмами, рассуждающего об истории. Несмотря на интеллектуализм и иронию, на изящество манер и манерную жестикуляцию, на хитрецу лиса и на весь свой

политической опыт, Миттеран не слишком далеко ушел от других героев Гедигяна. Он столь же человечен и похож на постоянный персонаж Жака Буде — умного, рассудительного старика, щеголяющего ушедшими в историческое прошлое революционными цитатами, фигурами речи.

Миттеран самоотверженно отстаивал идею социализма во Франции, в то время как она разваливалась по всему миру («левый эксперимент» начала 80-х). Связь между пролетариями Марселя и Миттераном тянется отсюда. Но на исходе правления Миттерана политический мир представляется ему еще более запутанным, чем раньше. Сегодня он уже не может или не хочет точно определить идею социализма (в силу всевозможных компромиссов и на первый взгляд непоследовательных поступков, совершенных им в период активной деятельности). В сухом остатке у буржуа, ставшего левым, всегда остаются ирония и словесная игра, тогда как у простых трудящихся этого никогда не будет — ни иронии, ни игры. Потому что левая идея у Миттерана привходящая (и вообще неоднозначная), а у жителей Марселя она носит материальный характер, является врожденной и вряд ли когда-нибудь перестанет существовать.

В любом случае взгляд на Марсель через призму Парижа еще более отчетливо делает родной город Гедигяна оплотом подлинного пролетариата, — самодостаточной среды, не требующей к себе снисхождения, сострадания и компенсаций за свое социальное происхождение.

РОБЕР ГЕДИГЯН:

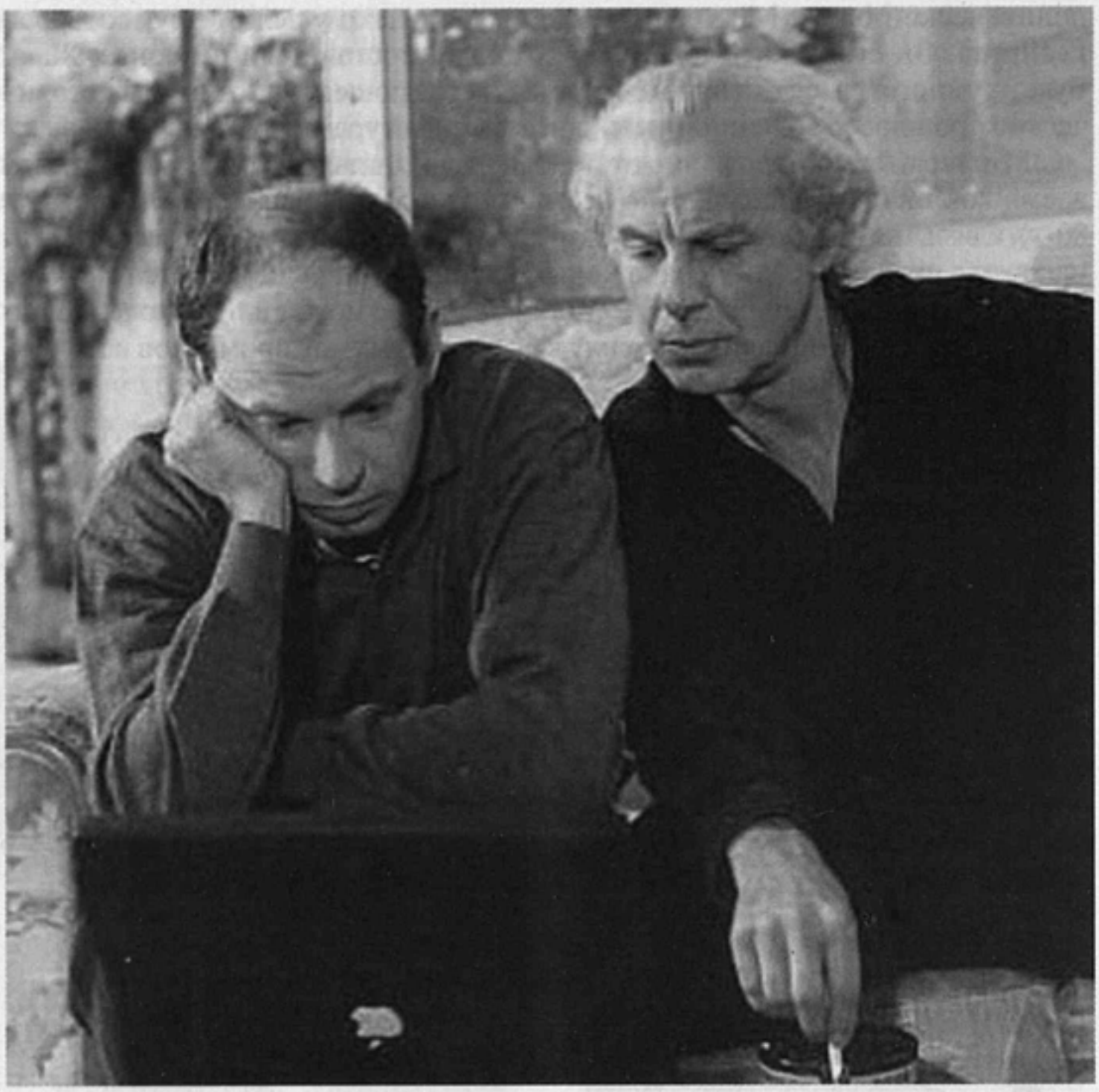
«Любое кино — левое»

БЕСЕДУ ВЕДУТ АНДРЕЙ БУРОВ И ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Андрей Буров. Подобно герою вашего фильма «В бой!», вы каждый раз говорите себе: «Вот сейчас я сниму политический фильм»?

Робер Гедигян. Да. Кино — это способ вмешательства в действительность и форма общения. Одна из задач заключается в том, чтобы найти общий язык с публикой, быть понятным, прозрачным. Я — выходец из простой семьи. Мой отец был почти безграмотным, он работал в доках. Я всегда стремился к тому, чтобы мои фильмы мог понять и мой отец тоже. Фильм, этот кинематографический рассказ, должен читаться с первого уровня, как бы с первого взгляда и одновременно побуждать зрителя спуститься хотя бы на один уровень глубже, наталкивать его на скрытые слои, на внутренние сложности, тонкости картины. Писать кинематографический рассказ просто, внятно, излагать историю так, чтобы ее можно было пересказать другому, но не позволять себе снисхождения к зрителю, не заискивать перед ним — вот что является для меня самым главным. Это также и политическая задача.

Андрей Буров. Из-за того, что вы уже более пятнадцати лет работаете с неизменным актерским составом, создается ощущение, что всякий раз вы портретируете одних и тех же людей. Кажется, что тем самым вы подчеркиваете подлинность и естественность пространства, социальной среды. К примеру, раз-



«В бой!»

личные образы, созданные Ариан Аскарид, жизненные коллизии, сыгранные актрисой, воспринимаются как история одной женщины, складываются в эволюцию одного характера. Это касается и других актеров.

Робер Гедигян. Снимая ограниченный круг артистов, я стремлюсь к тому, чтобы благодаря этому возрастала, наращивалась, уплотнялась реалистичность и повышалась степень доверия зрителей. Это принцип серийности, четкой последовательности. Но я уловил его не сразу. Где-то после второго или третьего фильма я понял, что у меня есть своя публика, чувствующая себя частью той семьи, которую я создал на экране. Этой публике интересно, как теперь выглядит Ариан Аскарид, какие у нее теперь волосы — короткие или длинные, а главное — как на этот раз сложатся ее отношения с персонажем Жан-Пьера Даррусена или героем Жерара Мейлана, будут ли они друзьями, супругами или любовниками. Мне часто говорили, что мои актеры достигают такой степени достоверности, что невозможно отличить, где они играют, а где — нет. Эта степень естественности связана с многолетним опытом совместной работы. Схожим образом обстояли дела на съемочных площадках у Фасбиндера, Кассаветеса, Паньоля. Между мной и моими актерами нет силовых отношений. Доверие друг к другу, взаимный энергетический обмен помогают нам каждый раз справляться с новыми задачами.

Евгений Гусятинский. Верность месту и духу места пронизывает все ваши истории, разворачивающиеся в Марселе. Вы выступаете как археолог, слой за слоем вскрывающий тот же самый курган, или как золотодобытчик, разрабатывающий одну и ту же жилу. Это относится не только к персонажам и актерам, но и к пространству. Напрашивается аналогия с «Человеческой комедией» и с неореализмом.

Робер Гедигян. Мне неловко сравнивать себя с Бальзаком, даже если и кажется, что мои идеи близки замыслу создателя «Человеческой комедии».

Наверное, создавая персонажей, кочующих из фильма в фильм, слегка меняющихся и возвращающихся на круги своя, мы пытаемся заново изобрести мир, а вымышленное пространство сделать узнаваемым, притягательным, достоверным — таким же, как пространство реальное. Если говорить о моей верности одной и той же общественной группе, то я скажу так: не все люди «одинаково одинаковы». Тем не менее я считаю, что важно принадлежать к тому социальному классу, о котором повествуешь.

Евгений Гусятинский. Кассаветес и Фасбиндер, как и вы, делали политическое кино. Вы тоже работаете с единомышленниками, людьми, разделяющими ваши политические взгляды? Или приветствуете разногласия, споры? Идут ли они на пользу работе?

Робер Гедигян. Я думаю, что не конфликт, а то, что мы называем «избирательным сродством», порождает общую энергию и помогает управлять ею. Конфликты для меня — вещь разрушительная. Но это не значит, что мы — я говорю о своей команде — снисходительны друг к другу. Наоборот, чем больше работаешь с кем-то, тем более требователен к нему. При такой взаимной взыскательности каждый работает на результат и ожидает его с нетерпением, каждый непримирим в своем деле. Режиссеры, у которых снимаются мои актеры, часто спускают им то, чего я никогда не спущу. При активной коллективной работе выкристаллизовывается общее качество. Сохранить этот кристалл, не разбить его — наиважнейшая задача. Чтобы справиться с ней, и необходима повышенная требовательность, взаимная критика. Нужно предъявлять друг другу высшие стандарты требовательности.

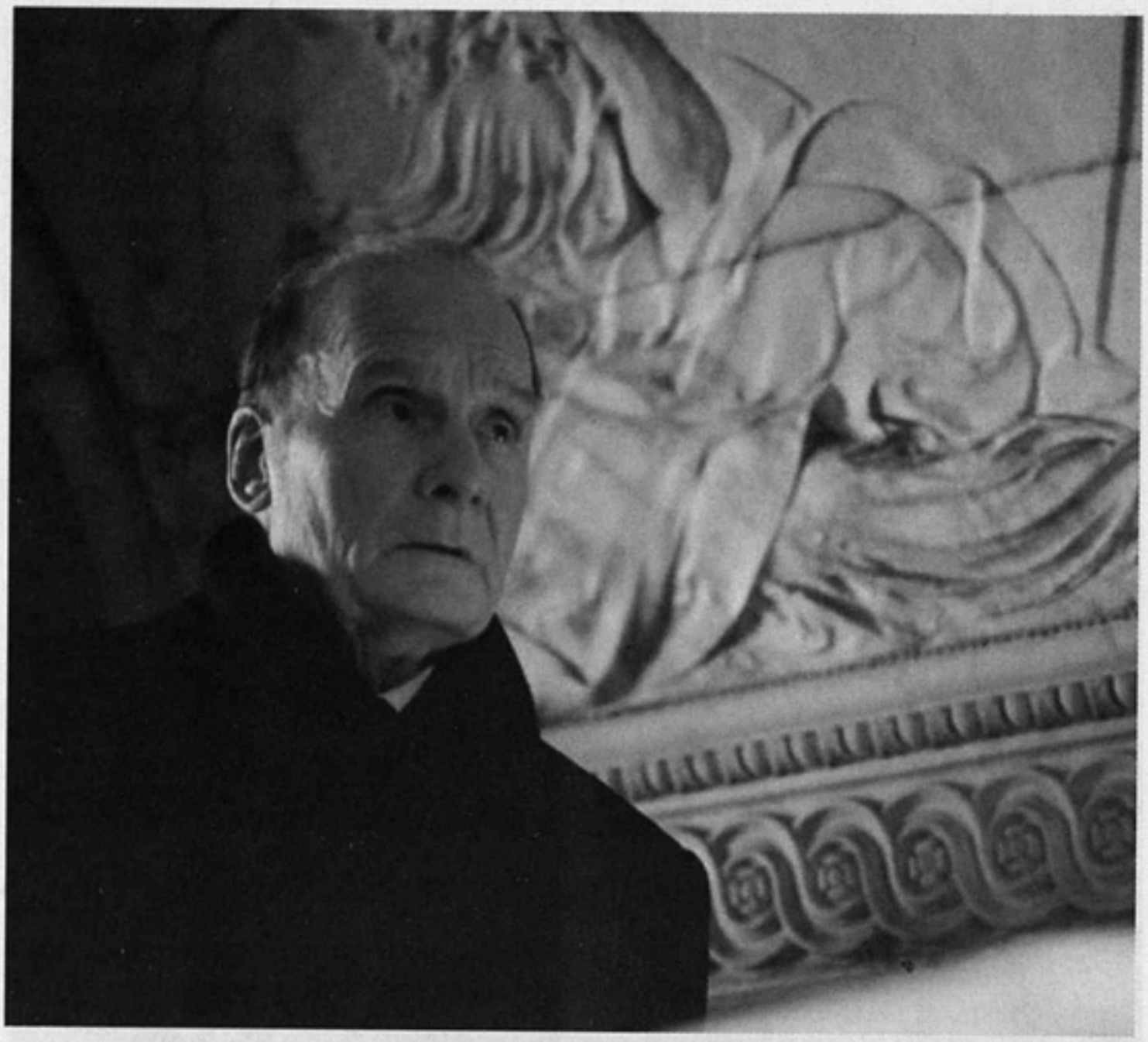
Андрей Буров. Из какой кинематографической среды вы вышли? Кто из режиссеров повлиял на вас?

Робер Гедигян. На меня повлияли люди, которые с сугубо личной интонацией, на собственном — неповторимом — языке рассказывали о вещах, важных для всех. В этом смысле на меня больше всего повлияли Пазолини и Фасбиндер.

«В бой!»

Андрей Буров. В ваших фильмах классовая борьба соседствует с межрасовыми конфликтами. Для вас эти проблемы взаимосвязаны?

Робер Гедигян. Для меня вопрос решается просто. На мой взгляд, единственная оппозиция, единственная борьба, существующая в мире, — между бедными и богатыми. Я не говорю — между буржуазией и пролетариатом. Речь не о том, как окрашиваются эти классовые категории. Важнее то, что если бед-



«Прохожий с Марсова поля»

ные начинают бороться, воевать друг с другом, это всегда идет на пользу богатым и кто-то делает на этом деньги.

Андрей Буров. Если ваши герои идут на крайние меры — грабят банки, берут людей в заложники, — то делают это, чтобы вернуть себе только то, что им должны. Другими словами, они никогда не берут большего. Не является ли это кратковременным «латанием дыр», ведь герои знают, что эта ситуация будет повторяться вновь и вновь? Не стоило бы поступить более радикально — взять все причитающееся сразу?

Робер Гедигян. Может быть, и надо было бы. Но эта дилемма связана с тем, что я не могу снимать зло, выводить на экран врага. Мне кажется, что если мы делаем персонажем убийцу, монстра, изверга, то мы гуманизируем его, невольно придаем ему человеческие черты и он находит определенный отклик и вызывает неизбежное сочувствие. Я думаю, что избежать сочувствия преступнику, показанному на экране, практически невозможно. Именно поэтому враг и зло у меня всегда расплывчаты.

Евгений Гусятинский. Со своими героями вы обходитесь неформально — без дистанции, снисхождения и всяких утешительных маневров. Вы — не социальный работник. Поэтому ваши фильмы легко могут быть адресованы тем, о ком в них рассказывается. Но в мире уже давно в ходу тенденция снимать о бедных для богатых. Реалии «униженных и оскорбленных» предназначаются для показа другой публике. Таким образом эти реалии отчуждаются. Это похоже на технологию «гуманитарной помощи», когда бедным помогают в «резиновых перчатках». Как вы относитесь к этой тенденции?

Робер Гедигян. Справедливое, верное замечание. Часто на бедных смотрят свысока и поэтому — поверхностно. Я же стремлюсь придать новую ценность, сделать зримыми солидарность и взаимопомощь, которые, возникая между бедными людьми, помогают им выжить. Я хотел сказать, что беднякам принадлежит все богатство мира и самый бедный человек имеет права на все богатства мира.

Евгений Гусятинский. Мне кажется, что в ваших поздних фильмах — особен-

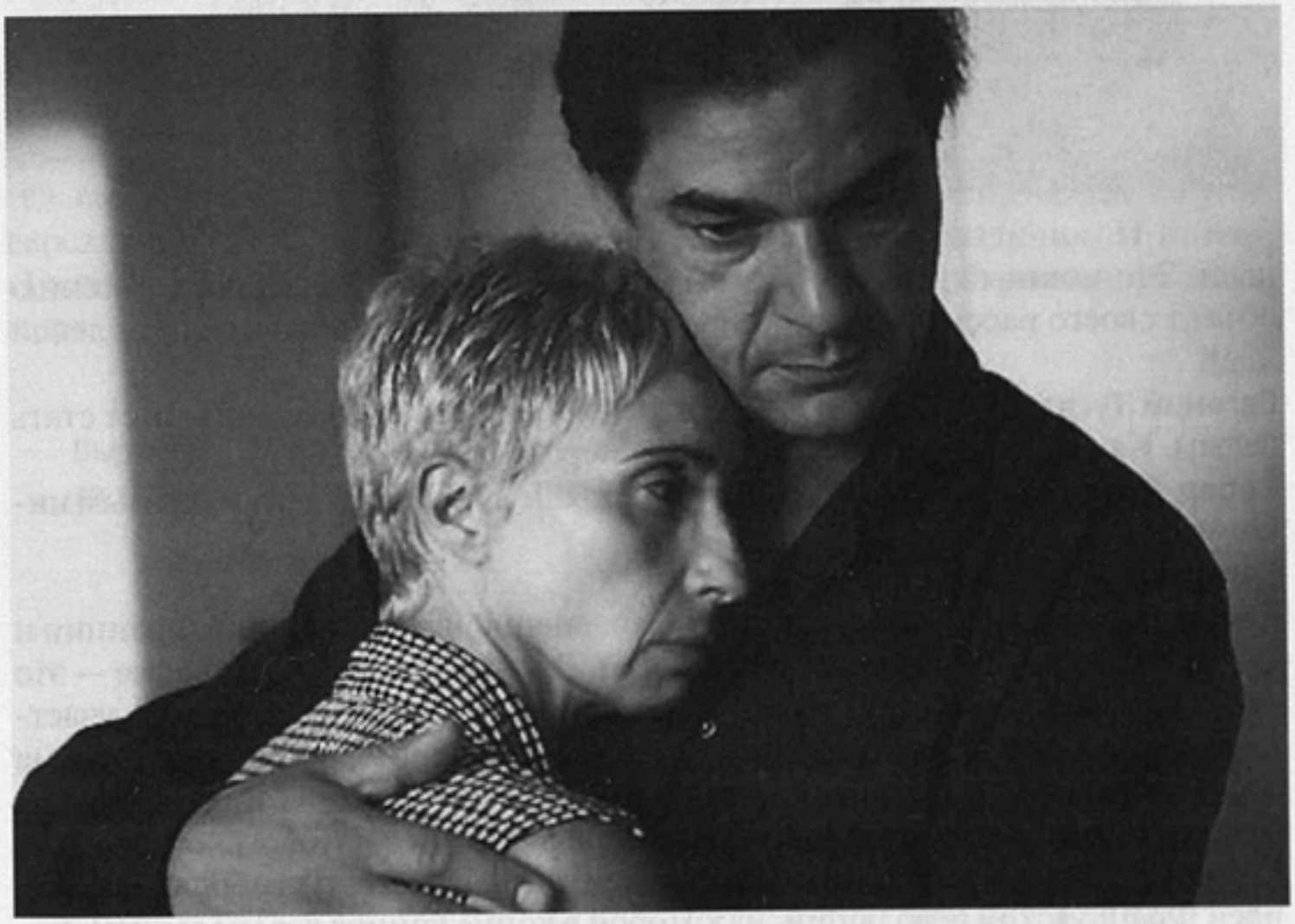
но в ленте «Мари-Жо и две ее любви» — человеческое перестает быть тождественным социальному, хотя социальная аура никуда не исчезает. Это не похоже на ваши ранние работы, там преобладает обратная ситуация. С чем связана такая перемена?

Робер Гедигян. Я не знаю, почему так происходит. Действительно, в нескольких последних фильмах мои персонажи в меньшей степени оказываются жертвами стечения социальных обстоятельств и больше являются самими собой. Сегодня мне нужны именно такие герои.

Андрей Буров. В картине «Прохожий с Марсова поля», исключении из вашего марсельского цикла, вы изображаете Миттерана так, как он сам о себе говорил, — как «последнего настоящего президента Франции». Поднимая проблемы Европейского Союза, Миттеран ставил вопрос о потере французами национальной идентичности. Как вы сами видите эту проблему? И действительно ли правый политик может, как Миттеран, стать левым? Имеет ли он на это внутреннее и общественное право?

Робер Гедигян. Что касается первого вопроса, то мне кажется, что любая (само)идентичность — это миф. Я предпочитаю позицию Чехова: если вы будете рассказывать о том, что происходит у вас в деревне, вы будете интересны всему миру. Меня вообще волнует дихотомия мира и деревни — то, как универсальное воплощается в конкретном. Но если говорить о людях, то конкретное человечество — это вовсе не Франция, конкретное человечество — это я и пятьсот метров вокруг меня.

По поводу второго вопроса. Я считаю, что правый может стать левым. Как правило, правые взгляды — это наследственность, это врожденные убеждения, идущие из буржуазного прошлого, из провинциальности, из христианства. Эта «правизна» объясняется социальным происхождением. И так же, как



«В городе все спокойно»

человек способен преодолеть свое социальное положение или изменить его путем сознательного выбора, так и приверженец правых взглядов, которым он следует чаще всего без раздумий, может осмысленно от них отказаться, отгородиться.

Андрей Буров. Что, на ваш взгляд, происходит сейчас с левой идеей?

Робер Гедигян. Я считаю, что сейчас левой идеи не существует. Миттеран тоже об этом говорил, я с ним согласен. Потому что когда человек приходит к власти, он сливается с правящим классом. Нужно по-прежнему добиваться луч-

шего перераспределения мировых богатств с целью легализации, уравнения социальных различий. Раз левой идеи нет, то надо изобрести какую-то новую, другую идею, которая служила бы этой цели.

Евгений Гусятинский. Способно ли кино ее изобрести? И вообще способно ли политическое кино реально влиять на умы людей? Вы верите в возможность политизировать само киноизображение — в эту идею в духе Годара?

Робер Гедигян. Мне кажется, что у кино тут огромная роль, потому что любое кино — кино левое. Кино — это такая вещь, которая рассматривает, взвешивает, пробует на прочность, утверждает и вновь оспаривает какие-то

«Мари-Жо и две ее любви»

идеи. Это мощный инструмент познания. Постоянно подвергая сомнению объект своего рассмотрения, кино является истинным воплощением левой идеи.

Евгений Гусятинский. Вы сказали, что человек правых взглядов может стать левым. Как вы относитесь к обратному переходу, возможен ли он?

Робер Гедигян. Человек, который по-настоящему является левым, правым никогда не станет.

Евгений Гусятинский. Почему же?

Робер Гедигян. Может быть, это особый, специфический случай Франции и то, что я говорю, применимо только к нам. Так как французские правые — это силы, основу которых составляют христианская философия, это люди, участвовавшие в Сопротивлении, разделяющие гуманитарные ценности и готовые к союзу с левыми. Например, голлисты — партия де Голля — всегда были очень близки к коммунистам, так как объединялись на общей идеологической платформе — их связывала национальная идея, идея братства и свободы. Вообще идеи Французской революции, из которой в конце концов все мы вышли, по-прежнему являются объединительными.

Андрей Буров. В картине «В деньгах счастье» Жан-Пьер Дарруссен играет священника, по фактуре, по пластике напоминающего кюре из «Дневника сельского священника» Робера Брессона. Вообще ваши персонажи немного похожи на брессоновские модели, они так же двигаются, тоже являются «вещами в себе», хотя в определенный момент открываются друг другу. Как вы относитесь к данному сравнению?

Робер Гедигян. Да, я стараюсь ориентироваться на то, что делал Брессон. Несмотря на то что я снимаю гораздо более политическое, более повествова-

тельное, более линейное, более доступное кино. Я хотел бы вспомнить слова великого французского режиссера Антуана Витеза, театрального постановщика и актера, руководившего Национальным народным театром до самой своей смерти. Он говорил: «Мое кредо — делать элитарное искусство, доступное всем». Можно сказать короче — элитарность для всех.

Андрей Буров. Последний, самый жесткий фильм Брессона называется «Деньги». А у вас есть картина «В деньгах счастье». Что для вас деньги?

Робер Гедигян. Я нахожусь в рамках марксистского определения: деньги — это социальные отношения. Снять во Франции фильм под названием «В деньгах счастье» — вещь довольно провокационная. Удобную поговорку «не в деньгах счастье» слышишь на каждом углу, похоже, ее придумали богатые, для того чтобы обмануть бедных. «В деньгах счастье» — это антифраза. Как и «В городе все спокойно». Но город далеко не спокойное место. Такие перевертыши позволяют обдумать и поставить под сомнение фразу исходную. К тому же существует такое понятие, как «нужда», во французском законодательстве у него есть юридическое определение: это положение человека, при котором он не может обеспечить себя, свою семью. Фраза «в деньгах счастье» и обратная ей читаются по-разному в зависимости от того, кто их произносит — владелец «Роллс-Ройса» или просящий милостыню.

Евгений Гусятинский. Священник из ленты «В деньгах счастье» усмиряет городскую вражду между французами и арабами, а также между одними бедными и другими бедными. Можно ли говорить в таком случае о сочетании левой мысли и религии?

Робер Гедигян. Мне кажется, что противостояние богатых и бедных затрагивает все слои общества — в том числе и церковную, религиозную среду. Есть священники богатые, есть священники бедные. Когда я выписывал, придумывал персонажа Даррусена, я думал, в частности, о тех бедных левых священниках, которые входили, например, в партизанские отряды в Южной Америке. Это люди, изначально несущие с собой христианские идеи, отказывающиеся от накопления земных благ, отрицающие их. В этом смысле мне хотелось отойти от примитивного, узколобого взгляда на религию как на универсальное средство, сглаживающее все социальные различия. И потом, «Евангелие от Матфея» Пазолини — это один из самых прекрасных фильмов мира.

Выражаем благодарность Алле Беляк
за помощь в организации и проведении этой беседы.

M E D I A

«Принцип домино»
Фото М.Зильбера

Среди самых востребованных телевизионных жанров ток-шоу занимает особое место, поскольку является публичным коллективным учителем и самоучителем жизни, попыткой всем миром освоить сегодняшнюю повседневность — в разных ее аспектах, проблемах, социальных, психологических, культурных срезах. Ток-шоу, занимающие третье место по востребованности у зрителей после новостей и сериалов, пока еще редко становятся предметом серьезного анализа. В публикуемой подборке статья Веры Зверевой о природе этого популярного телеформата сопровождается размышлениями авторов и ведущих интеллектуальных ток-шоу Артема Варгафтика и Виктора Ерофеева.

АРТЕМ ВАРГАФТИК

Диалог глухих

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЮЛИЯ БЕДЕРОВА

Юлия Бедерова. Мы затевали этот разговор, когда программа «Оркестровая яма» еще выходила в эфир, но теперь она закрыта. Почему?

Артем Варгафтик. Без объяснения причин. Правда, поскольку эта программа была одной из самых дорогих на канале, она всегда находилась под угрозой закрытия. Причем к этой дороговизне я имел самое отдаленное отношение. Бюджет рос за счет совершенно, на мой взгляд, ненужного антуража: декораций, публики и, главное, музыкантов в студии (речь идет не о гонорарах, а о «производственных» затратах). Была такая идея, что человек в смокинге, у которого за спиной музыканты во фраках — это красиво смотрится. Принципиально важна была картинка.

Ю.Бедерова. Ты говоришь, что публика была вовсе не обязательным элементом шоу. И тем не менее она была. Как же можно описать ее роль — реальную и сценарную? Это были пассивные слушатели, судьи, призванные судить жаркие споры гостей, объекты пропаганды, защитники высокой культуры, потребители, соучастники?

А.Варгафтик. Вообще-то это была откровенная массовка. Ты сама видела, как перед началом съемок всех просили не жевать резинку и не зевать в кадре. Все усилия авторов программы и съемочной группы сводились к тому, чтобы создать видимость ток-шоу, некую его игрушечную модель. Пару раз мы пробовали дать публике слово, но она такое несла, что об этой идее быстро забыли.

Ю.Бедерова. Можно ли все-таки говорить о том, что бессловесная массовка в студии, публика без выразительного лица на ярком фоне музыки и музыкантов, звезд, экспертов и ведущего все же есть некая репрезентация аудитории, на которую направлены усилия авторов и героев?

А.Варгафтик. Пожалуй, можно. Задумано все это было не мной, но могу сказать, что предположительная аудитория ток-шоу чуть шире, чем круг обычных потребителей классики. Она в массе своей обладает противоположными свойствами. С одной стороны, она настолько примитивна, что клюет на картинку, на знаменитые физиономии в кадре. А с другой — она совершенно искренне интересуется вопросами, как это называется, «бытия культуры».

Ю.Бедерова. Похоже, это актуальный персонаж — эдакий нежно-трепетный дикарь, изумляющий окружающих своим искренним любопытством...

А.Варгафтик. И получающий по вечерам ослепительное интеллигентное шоу на темы бытия. Подозреваю, что в основе идеи клуба знаменитостей лежала модель «Голубого огонька», где каждый гость хочет шикарно выглядеть и одновременно развлекать трудящихся, как в Новый год.

Ю.Бедерова. Возможно ли в этой модели более или менее серьезное и подробное обсуждение предмета?

А.Варгафтик. Конечно, нет. Абсолютно невозможно.

Ю.Бедерова. То есть нужно снижать уровень обсуждения? Интриговать? Развлекать? Очаровывать?

А.Варгафтик. Все это вместе — во-первых. Во-вторых, нужно заранее рассчитывать конфликты (между героями, их позициями), озвучивать противоречия, заложенные в самой теме, стараться сделать так, чтобы прозвучали все ее повороты, запрограммировать заранее хоть какие-то разные мнения.

Ю.Бедерова. Значит, публике интересна остросюжетная драматургия? А важна ли для нее в таком случае развязка, должен ли прозвучать в программе вывод?

А.Варгафтик. Честно говоря, я сам никогда не стремился приходить к каким-то обязательным, однозначным выводам. Но поскольку и сам канал, и предмет, и публика консервативны, то руководство требовало ясности. «И какой же вывод из всего этого будет в финале? Какую позицию мы объявим правильной?» Без сформулированных выводов шоу не считалось убедительным. А для меня, наоборот, было хорошим признаком, если иногда после программы оставалось непонятным, кто прав, а кто не прав. То есть весь процесс тогда имел хотя бы какое-то отношение к журналистике.

Ю.Бедерова. Из того, что ты говоришь, следует, что внутри программы существовал если не прямой, то подспудный конфликт формата и намерений ведущего. На чьей стороне выступали «гости в студии?» Какую драматургическую роль они выполняли?

А.Варгафтик. Очень часто в высказываниях участников сквозил налет пропаганды: «Мы тут с вами собрались, чтобы объяснить народу, что такое хорошо и что такое плохо».

Ю.Бедерова. Так, может быть, телевизионная аудитория, которая мыслится как сумма реальных и потенциальных потребителей классической музыки, нуждается в подобного рода объяснениях? Или, по-твоему, нет?

А.Варгафтик. Нуждается как рыбка в зонтике. Хотя когда какой-нибудь звездный герой шоу принимался втолковывать публике что-то об Истине с большой буквы, это была большая удача — ведущий мог пять минут помолчать. Но при этом можно было заметить одну особенность: все, что с видом проповедников говорили такого рода гости, смысловой нагрузки вообще не несло. Что именно они хотели сообщить народу, оставалось неясным.

Моя же собственная затея заключалась в том, чтобы наладить диалог между замкнутым пространством классической музыки и окружающей действительностью. Но постепенно выяснилось, что такой диалог не нужен ни одной из сторон. Публика требует анекдотов. В свою очередь, мир классики, даже если бы хотел как-то выйти за пределы развлекательного трёпа, абсолютно не способен к диалогу. Его герои только монологи могут произно-

Артем Варгафтик
Фото О.Черноуса

сить. Для них диалог возможен только в ответ на вопрос про «ваши творческие планы». Те, кого считали самыми правильными гостями, по сути не говорили вообще ни о чем, кроме себя, любимых, не обращая внимание не только на ситуацию в разговоре и тему, но и на рядом сидящих.

Ю.Бедерова. Ты сказал, что публике не нужны объяснения. То есть телезрителю, сидящему дома на диване и наблюдающему шоу о классической музыке, необходимо чувствовать, что он тоже немножко участвует в разговоре, что с ним говорят и он понимает о чем? Что к нему относятся бережно и не сбивают с пути, по которому привыкли ходить его мысли?

А.Варгафтик. Ну да, он сидит дома и всегда остается при своем мнении, одновременно сочувствуя и соучаствуя.

Ю.Бедерова. Получается, что чем больше он утверждается в собственном мнении, чем более оно становится для него самого авторитетным (ведь его поддерживают такие великие люди!), тем более активным соучастником шоу он оказывается? Вообще я заметила, что у нашего потребителя культурной продукции есть важная индивидуальная особенность: он категорически не доверяет экспертным оценкам и протестует, кажется, даже при одном появлении на горизонте фигуры эксперта, кем бы последний ни был. И вместо того чтобы навязывать публике идею экспертизы, интеллектуальное шоу «Голубой огонек»

потакает ее слабостям — презрению к профессионализму и страсти к тому, чтобы обнаруживать, что «великие — они как мы».

А.Варгафтик. Да, конечно, большинство приглашенных своими высказываниями провоцировали людей, сидящих перед телевизионным экраном, на то, чтобы ощущать, что они и сами могут не хуже. Вот тебе одно наблюдение: когда в программу забредал кто-то, кто был готов предложить ясно сформулированное описание ситуации с прочной аргументацией и расставленными акцентами, я замечал, как в студии повисало неловкое молчание. Люди просто не знают, как на такие вещи реагировать. И ведущему ничего другого не оставалось, кроме как объявить музыкальный номер.

Между прочим, если оставить в стороне культурные тонкости, эксперты потому еще и обесценены обществом, что недостаточно отличаются от основной обывательской массы. Здесь происходит то же самое, что в случае со сломанной бытовой техникой. Или текущим краном. Нет высококлассных мастеров, и ты перестаешь доверять «специалистам». Система продуцирует шарлатанов. К тому же способы подачи экспертного мнения часто, к сожалению, списаны с коммунистических образцов. За всем стоит Большой Художник. Всякий такой человек видит себя маленьким или средним гуру. Он не аргументирует — он манипулирует. Рано или поздно в его оценке просматривается узкий, банальный интерес. Несовместимый со статусом эксперта.

Что касается авторитетного мнения, не обращающего внимание на законы массового восприятия, то здесь публика обнаруживает себя в ситуации бабы-дуры, которая чувствует, что за ней ухаживают без всякого интереса.

Ю.Бедерова. Как должен быть выстроен сюжет, как должны подбираться темы шоу, чтобы «баба» чувствовала заинтересованность?

А.Варгафтик. Неинтересным считается все, что не предполагает разницы во взглядах, интересным то, что сформулировано как провокация, на которую хочется возразить и которая заведомо кажется не соответствующей действительности. Не надо забывать при этом, что на экране еще есть ведущий в бабочке, который вырабатывает общепримиряющую точку зрения. Ведь мы имеем дело с Культурой.

Ю.Бедерова. А как насчет злободневности? Может ли такого рода шоу участвовать в обсуждении актуальной культурной информации? Если я не ошибаюсь, «Оркестровая яма» никогда не тематизировала горячие события, скажем, скандальную реакцию на оперу Десятникова в Большом театре или что-нибудь в этом роде.

А.Варгафтик. Проблема в том, что программа записывалась блоками по пять штук, и каждая — с открытой датой выхода в эфир. Какая уж тут злободневность. Но, в принципе, если считать, что публике вообще хоть что-то интересно, то, конечно, она острее всего реагирует на информационные поводы, связанные с реальной действительностью. Но предъявление реального конфликта в формате ток-шоу на самом деле совершенно невозможно. Не та среда и обстановка. Ни одна из действительно конфликтующих сторон не сядет рядом с противником. А если сядет, то начнется такой ор, что понять что-либо будет просто нереально. Здесь формат ток-шоу исчерпывает себя сразу.

Ю.Бедерова. А можешь ли ты нарисовать портрет потребителя интеллектуального телешоу — этого современного образованного человека с любовью к провокациям и подтверждениям собственной авторитетности? Какие у него есть навыки взаимодействия с культурой?

А.Варгафтик. Это будет не портрет, скорее фоторобот. Оттого что этот зритель образованный, у него повышенный уровень тревожности. Он изначально смертельно боится и склонен еще дополнительно всего пугаться. Он является питательной средой для всякого рода страшилок и общих мест, вроде того, что «Культура гибнет, мозги утекают, все падает в тартарары». (Более широкая масса, нежели «современные образованные люди», на эти вещи, между прочим, уже не так остро реагирует.) Он знает: где-то обязательно есть иголочка, на которую он должен напороться. Он чрезвычайно инфантилен. Ложку мимо рта, конечно, не пронесет, но очень зависим от авторитетов.

В способах восприятия мира у нашего героя есть странное сочетание склонности к тому, чтобы глотать, не прожевывая, и привычки все подвергать сомнению. Ему кажется, что его все время обманывают, хотят во что-то втянуть, побудить к каким-то действиям. Он не доверяет всем, кому доверяет средний западный потребитель культуры, — прессе, критике, общественному мнению, мнению большинства. Его удовлетворяют старые мудрые харизматики, исполняющие роль авторитетов. Ведь они, как проповедники, — редко говорят связно и определенно: в основном все о душе и вечных ценностях.

Ю.Бедерова. То есть современный образованный человек требует внимания, терапии и хочет, чтобы его баюкали?

А.Варгафтик. Вот и нет. Ему как раз необходимо, чтобы его, наоборот, бередили. Все строится на парадоксах. Вот смотри — ему нужно зарабатывать деньги, и он устает. Приходя домой, он и так почти засыпает. И если его еще с телеэкрана убаюкивают, он рассматривает это как пренебрежение его духовными запросами. Его, значит, не уважают как зрителя.

А доступных способов взаимодействия с культурой у него не так много. Тут ситуация, к сожалению, патовая. Огромный выбор вариантов, но ни одна модель нашего героя не устраивает. Одна из них — максимальная вовлеченность (сопереживание плюс интерактив), когда человек испытывает сильные эмоции, пишет письма, звонит и так далее. Другая — принципиальное игнорирование в жесткой форме тех или иных продуктов. Как человек, у которого есть полки со всем нелюбимым. Удовлетворения не приносит ни один из этих способов. И тогда человек выбирает наиболее архаическую модель взаимоотношений с культурной продукцией — сесть, послушать и просто помедитировать.

ВИКТОР ЕРОФЕЕВ:

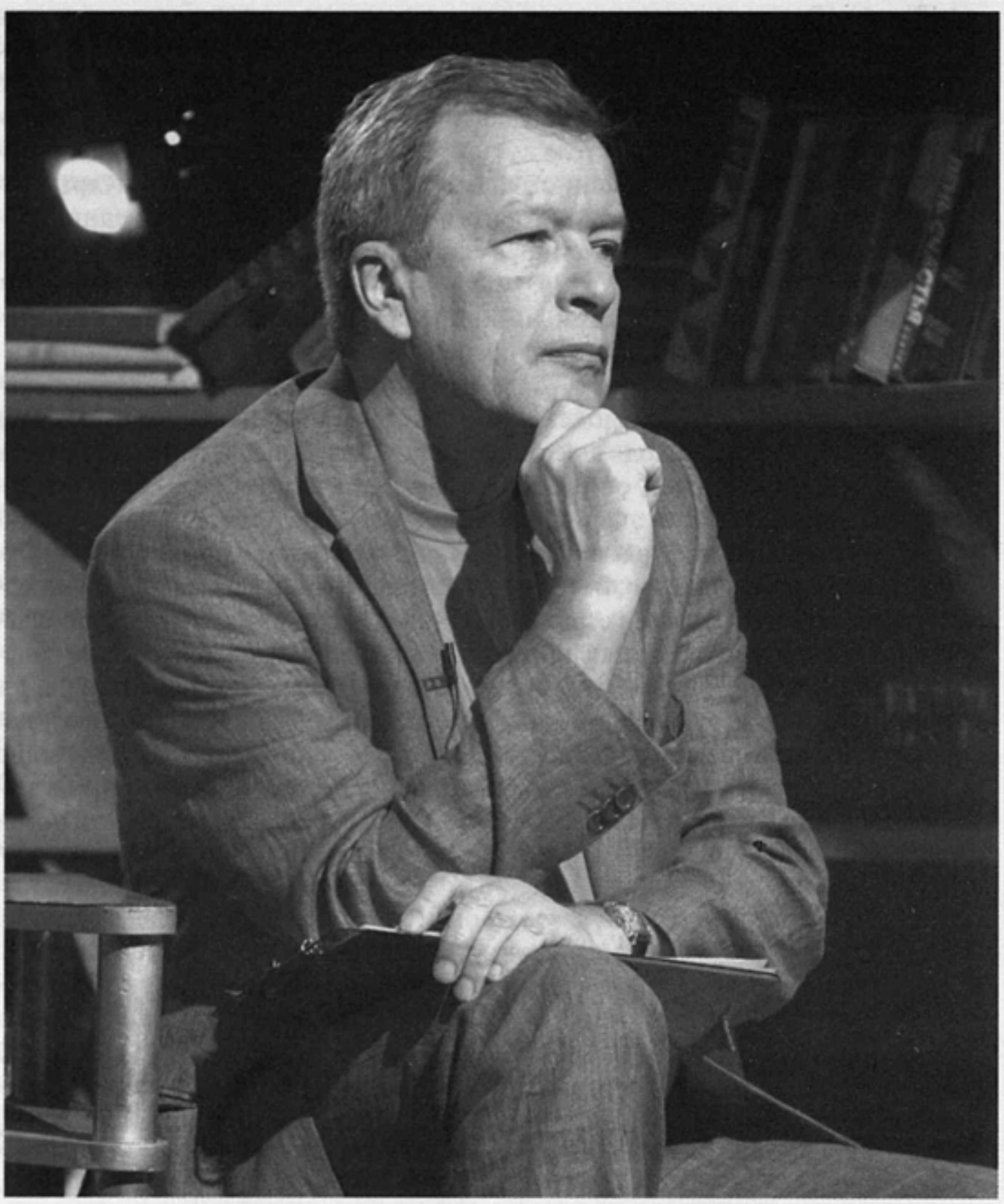
«И что делать с этими людьми?»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЭТЕРИ ЧАЛАНДЗИЯ

Этери Чаландзия. Виктор, ваш «Апокриф» отличается от других телевизионных ток-шоу. Как формировалась эта программа?

Виктор Ерофеев. Мы начали делать ее очень давно. Она по своей природе напоминает реку, которая берет свое начало в каком-то болотце с камышами и лягушками. Я хорошо помню, что уже в 92-м году мы начали делать что-то похожее на сегодняшний «Апокриф», но тогда это была такая поисковая программа: мы искали интересных людей, разговаривали с ними и записывали на камеру. В основном эти люди и разговоры были связаны с литературой. Потом передача перекочевала ко мне на квартиру, сюда стали приходить всякие замечательные писатели, литераторы, режиссеры. Уже тогда гостей обычно было двое, как потом в «Апокрифе», и в беседах с ними на разные темы мы старались, как говорится, глубоко проникнуть в суть вещей и явлений. Это была не игровая, а серьезная программа о творчестве. И в какой-то момент возникла идея ее как-то образом преобразить. Я тогда написал заявку «Апокрифа», и мы придумали всякие «фенечки», для того чтобы программа обрела свое лицо.

Э.Чаландзия. С чем неожиданным вам пришлось столкнуться, когда вы, писатель, начали работать на телевидении?



Виктор Ерофеев
Фото О.Черноуса

В.Ерофеев. Я тогда понял, что телевидение — это море неиспользованных возможностей. С его помощью происходит очень интимное вхождение в частную жизнь человека, поскольку ты в качестве ведущего попадаешь к нему на кухню, в спальню, в столовую. И люди, занимаясь своими делами, смотрят и слушают тебя. Ты как бы становишься частью их жизни. Все это с точки зрения психологии, мне кажется, совсем не исследовано.

Я вообще думаю, что изначально телевидение было отдано не в те руки, потому что оно превратилось в сплошное развлечение плюс пропаганда. А могло бы стать мощным инструментом культуры. Но победила глупость человеческая и жажда наживы, и телевидение куда-то «загуляло».

Эта невероятная профанация возможностей происходит не только у нас, но везде, это какой-то мировой облом. Мы потеряли шанс использовать истинную природу телевидения, и, наверное, этого уже не восстановить. Практически во всех европейских странах на экране поют, развлекаются, занимаются спортом и обсуждают идеи, которые или вредны, или небескорыстны.

Мы решили, что концепция «Апокрифа» — разговор о ценностях. Это программа, в которой мы берем ценности, существующие в мировоззрении человека, в самой его природе, и рассматриваем их в очень жесткой связи с ценностями культуры. Например, понятие «ненависть» — какие ценностные характеристики имеет ненависть в российской жизни, в социальной психологии, положительное это понятие или отрицательное, наносит оно вред че-

ловеку или, наоборот, способствует развитию и динамике? Потом мы рассматриваем ненависть в литературе и, шире, вообще в культуре — какая книга, какой писатель могут раскрыть эту тему наиболее серьезно. Так возникла идея книги-визитки. Это книга, которую мы с редакторами обсуждаем заранее и предлагаем угадать нашим гостям. Возникает поле книг, что дает нам возможность пойти дальше, а не просто говорить о личном опыте столкновения каждого из присутствующих с ненавистью, хотя это очень интересно. Когда начинают пересекаться и книги, и личные судьбы, возникает связь с автором. У нас была, например, тема «Приглашение на казнь». Конечно, возникла связь с романом Набокова, но и с Достоевским, который сам оказался на эшафоте. То есть возникала личная тема, но уже в приложении к культурно знаковой фигуре.

Э.Чаландзия. Как вы думаете, что заманчивого для зрителя есть в вашей, в общем, непростой программе?

В.Ерофеев. Мы ее выстраиваем, условно говоря, в форме платоновских диалогов, как в Древней Греции. То есть мы говорим о сложных вещах, но приводим доступные примеры, и когда речь идет о книгах, это знакомые произведения. Мы не опускаемся до какого-то тупого зрителя, но и не стремимся заморочить всем голову. Кроме того, у нас в каждой передаче всегда есть знаменитые люди. Но так получилось, что мы начинали со знаменитых и известных, а сейчас, поскольку «Апокриф» уже сам приобрел популярность, мы позволяем себе приглашать людей, которые в первую очередь имеют, что сказать. Правда, мы все равно перемешиваем их со знаменитостями, потому что в этом формате все-таки должны быть личности заметные и знакомые.

При этом нам всегда интересно сделать так, чтобы наши гости говорили не о том, чем они в жизни занимаются. Понятно, что Аллу Демидову обычно приглашают поговорить о кино или о театре. Но у нас актриса была в передаче «Метаморфозы дружбы». Возникла такая атмосфера доверительности, что Алла Сергеевна вдруг сама рассказала историю о том, как в школе ее подвесили за ноги над Москвой-рекой, а она плавать не умела... С тех пор у нее в жизни не было друзей. И ведь никто не тащил из нее это признание ни до, ни во время записи. А подобные истории запоминаются. И программа приобретает большее напряжение, и разговор об абстрактном понятии становится ближе и понятнее. Зритель начинает прислушиваться к себе, стараясь разобраться, а у него-то какое отношение к предмету обсуждения.

Э.Чаландзия. Почему в «Апокрифе» появились фотографии гостей?

В.Ерофеев. Фотографии дают нам возможность позиционировать программу как моментальный снимок культуры. Мы утверждаем, что говорим о ненависти, или юморе, или дружбе на современном этапе. Мы не можем отвечать за то, каким было отношение к этим явлениям раньше и как оно изменится в будущем. Мы сейчас делаем сиюминутный снимок нашей культуры. Вот он, уровень нашего разговора, мы его не завышаем и не занижаем, мы не делаем ничего, чтобы он был искусственным. Возможно, если бы «Апокриф» выходил во времена Серебряного века, уровень был бы выше, разговор был бы парадоксальнее, приобрел метафизическую глубину. Но сегодня у нас вот такие люди и вот такие мнения. Мы, однако, вытаскиваем к себе лучших, у нас есть золотой фонд гостей — тех, кого мы постоянно приглашаем и с кем с удовольствием беседуем.

Э.Чаландзия. В ваших передачах отсутствует спор как таковой. Вы уверены в том, что отсутствие полемики хорошо для современной телевизионной программы?

В.Ерофеев. Мы не выстраиваем нашу программу, как конфликтную. Мы, скорее, похожи на тех, кто выжимает апельсины: кто больше сока нам даст, тот и хорош. Поэтому если те два гостя, которые сидят справа от меня, в этом процессе «соковыжимания» не принимают активного участия, то разговор переходит к приглашенным, сидящим в первом ряду. А два гостя, как стартеры, дают возможность начать, завести дискуссию.

Несмотря на то что у всех есть свои мнения и не всегда они совпадают,

«Апокриф» — это мягкая, не шокирующая программа. И я не хочу, чтобы она вызывала у зрителей шоковые реакции. Шок хорош, когда тебе все равно, какие у тебя будут взаимоотношения с аудиторией. Если для тебя приемлемо, что в следующий раз тебя встретят, как человека, который уже набил аудитории морду, тогда можно шокировать. А мне интересно, чтобы люди испытывали доверие и думали: вот с этим человеком можно и дальше продолжать еще и еще встречаться.

Только один раз была конфронтация. И то она произошла случайно, я ее заранее не готовил. У нас были писатели и поэты, принадлежащие к серьезной литературе, и были две детективщицы, которые издаются огромными тиражами, но к литературе не имеют никакого отношения. И такой конфликт был... Наговорили черт знает чего... Но это была одна из ранних передач в системе ток-шоу. А так подобные события у нас даже не поощряются.

Э.Чаландзия. Я думаю, что какой бы ни была концепция программы, многое зависит от ведущего. Как вы оцениваете свою роль?

В.Ерофеев. От меня зависит, какой разговор получится, будут ли темы поданы интересным образом, не завалится ли обсуждение в абстракцию или в какую-то полную ерунду, и тут я капитан. Я придумываю темы, потом мы вместе с редакторами их разрабатываем, а потом снимаем, практически «под эфир», с небольшим запасом, чтобы если вдруг станет скучно, было что вырезать. А что касается атмосферы, то она дружеская, и я, по-моему, никого никогда не ставил в провокационные ситуации и не задавал таких вопросов, чтобы вызвать на что-то эдакое. Если это происходит, то происходит само собой. Конечно, «Апокриф», как и всё на телевидении, отчасти обнажает людей. Но идет не подлое обнажение, а сущностное и ценностное. Потому что, в сущности, мне все равно, что в частной жизни делает человек, просто если он претендует на звание человека, которого слушают, это становится интересным.

Э.Чаландзия. От чего зависят ваши удачные и неудачные программы?

В.Ерофеев. Есть темы, которые плохо идут. Я столкнулся с тем, что наши люди, например, плохо говорят о юморе и иронии. Когда начинают осмыслять эти темы, получается скучно. Зато мы интересно рассуждаем обо всем, что связано с воображением. У нашего народа есть воображение. О том, что рисуется, что создает картинки, — об этом говорят. У нас не было откровенно неудачных передач, но программа о черном юморе была сложноватой. Пришлось сокращать, потому что получилось немного академично и занудно. Но у каждого свое представление о занудстве, кому-то и тот уровень, что мы обычно выдаем в эфир, покажется слишком трудным, и ему с ним не справиться. Но тут уж ничего не поделать. Вообще, если говорить коротко, «Апокриф» — это программа о самопознании. А у нас самопознание очень плохо развито. Поэтому те, у кого оно вообще не работает, начинают с нуля, те, у кого есть хоть какой-то уровень размышлений, приобщаются.

Э.Чаландзия. Я как-то была у вас в студии на радио «Свобода», когда вы вели свою еженедельную радиопрограмму. К вам в прямой эфир звонили на редкость умные и приятные люди. Это удивительно, учитывая все-таки довольно агрессивный и невысокий уровень среднестатистического зрителя и слушателя.

В.Ерофеев. Да, и по поводу «Апокрифа» на улице, как правило, подходят те, с кем хочется разговаривать. Дураки не ловятся. Я рад, что люди смотрят нас, пишут письма, останавливают в магазинах... А однажды программа даже уберегла меня от неприятностей. Я обычно работаю ночью на даче. И однажды решил поехать в круглосуточный магазин купить пива. Где-то в час ночи я приехал туда и оказался в чудовищной компании пьяных молодых людей. Когда выходил со своей бутылкой пива, столкнулся с ними нос к носу. Они потребовали, чтобы я их куда-то отвез на своей машине. Я понял, что сейчас произойдет что-то нехорошее: и возвращаться в магазин бессмысленно, там одна тетка не совсем трезвая, другая вообще никакая, и к машине не подойти. Темно, одни морды пьяные. И вдруг один из них, такая же, кстати, пьяная личность, вдруг говорит: «Да это же Ерофеев, я его по телевизору видел! Давайте лучше у него автограф возьмем!» Я думаю, многие не поняли, что случилось,

но достали пачки сигарет, и я в темноте кромешной подписал их и уехал. Вот такой случай.

Э.Чаландзия. А если бы «Апокриф» выходил не на канале «Культура» раз в неделю, а ежедневно в прайм-тайм на Первом, что было бы, по-вашему?

В.Ерофеев. Да ничего бы не было... Я думаю, что поработать с народной психологией было бы замечательно. Потому что на канале «Культура» мы все-таки работаем с тем сегментом общества, который называется «интеллигенция». Или с теми, кто в него стремится. И при этом мы совершенно не знаем наш народ, его достоинства и недостатки. Это очень больная тема. Сейчас ведутся переговоры о том, чтобы я делал программу на каком-нибудь большом канале, но я думаю, что это должно быть что-то не в формате «Апокрифа», а в формате энциклопедии, причем очень провокационной, но связанной с такими темами, которые народ готов обсуждать. Очевидно, что есть темы попроще, с которых надо начинать и постепенно продвигаться в сторону тех, на которые наше общество и народ не хотят говорить, или не могут, или не умеют. Ведь суть телевидения заключается как раз в том, что и на Первом канале можно говорить о тех ценностях, о тех предметах и явлениях, о которых идет речь в «Апокрифе», разве что несколько другим языком. Вполне можно сделать совершенно нормальную, интересную программу.

Сейчас очень много передач низкого уровня. Появилось огромное пространство, в которое сливается масса сырых, незрелых, несделанных, каких-то недоброкачественных программ. Но я не хочу кого-то поливать. Я знаю, как трудно работать. И у нас все-таки есть интересные программы в жанре ток-шоу. Например, «Времена» Владимира Познера, действительно умная программа. В целом же, по-моему, торжествует убеждение: если что-то делается для народа, то все надо предельно упростить. Мне кажется, что это неправильно. Мне кажется, что, несмотря ни на что, наш народ способен воспринимать вполне достойные программы, а не только всю эту галиматью.

Э.Чаландзия. Есть ток-шоу, на которых происходит не поединок мозгов или характеров, а просто поединок глоток. Уже непонятно, зачем туда ходят уважаемые люди. Покричать? Но хотя выглядит это ужасно, рейтинги этих программ растут...

В.Ерофеев. А что рейтинги? Я сейчас в Турции был на замечательном матче, играли футболисты Ливерпуля и Милана. И видел, как шестьдесят тысяч человек жили одним воплем, одним голосом. Они были объединены в подсознательных проявлениях. Так и на телевидении: нечто захватывает человеческое подсознание и тащит, увлекает за собой. Я не могу сравнивать свою программу с другими ток-шоу, все-таки мы не на потоке, мы делаем штучный товар. Но и в других условиях, я уверен, можно по-другому работать даже с инстинктами.

Э.Чаландзия. Но, мне кажется, должна существовать какая-то стратегия, связанная именно со зрителями: чтобы подобные скандальные программы и жареные темы с таким удовольствием усваивались, нужно их как-то специально планировать...

В.Ерофеев. Я думаю, что у нас стратегические идеи о том, что нам надо делать с населением и кто такой наш народ, вообще не разработаны государством. Мы сами плохо понимаем, что за зверь такой русский народ. Ходим в театр, в гости, видим вокруг вроде бы приличных образованных людей, а как живет какая-нибудь деревня в Сибири, понятия не имеем. Да даже в этой моей московской квартире — ну что за люди здесь жили? Здесь была коммунальная квартира — тараканы, электропроводка в жутком состоянии, грязь страшная, в ванной даже зеркала не было. У них что, даже желания не возникало в глаза себе с утра поглядеть, побриться? Смотрели ли они «Апокриф»? Я сомневаюсь.

И что делать с этими людьми? У государства нет никакой концепции — должен ли этот народ быть самостоятельным (что самое опасное), или просто разумным, или это пушечное мясо? Черт его знает! Зато понятно, что мы не хотим создавать граждан. И как раз телевидение показывает то, что гражданского общества у нас не хотят. Это на Западе перед телевизором сидит граж-

ВЕРА ЗВЕРЕВА

Истории, рассказанные для всех

С недавних времен на российских государственных телеканалах акцент переносится на развлекательные программы, сериалы, шоу, концерты. Неудивительно, что на телеэкране если не исчезают, то существенно уменьшаются форматы, посвященные политическим сюжетам. Ограничен и круг программ разговорного жанра, касающихся вопросов интеллектуальной и культурной жизни («Тем временем», «Культурная революция», «Школа злословия», «Оркестровая яма»).

На передний план выходят темы повседневности. Производители телевизионной продукции рассуждают о перспективности этого направления, об «усталости зрителей от политики» и их желании видеть на экране передачи, отражающие трудности и радости обычной жизни. Под «жизнью» понимается сфера житейских отношений, все то, что связано с устройством семьи, с детьми, родственниками, друзьями, бытовыми вопросами. Реже выпуски программ затрагивают социально значимые проблемы — ксенофобии, преступности, экологии, демографии. Они создают образ достаточно благополучного среднего класса (например, «Принцип домино»), мнения «простого народа» («Народ хочет знать»), предназначены тинейджерам («Девичьи слезы»), зрителям старшего возраста («Короткие встречи», «Жди меня»), либо это шоу, претендующие на респектабельность (как «Частная жизнь»), стремящиеся к эпатажу («Окна», «Большая стирка», «Пусть говорят»). Часто они ориентированы на женскую аудиторию — это вынесено в названия: «Город женщин», «Поговори с ней»).

Интерес к ток-шоу не случаен: у этих программ есть свои сильные стороны и потенциальные возможности. Зрителю, сталкивающемуся с различными трудностями, дается понять, что его ситуация не уникальна, что он не одинок: есть еще люди, которых волнуют близкие вопросы, и те, кто готов поделиться с ними своим жизненным опытом. Именно ток-шоу позволяет моделировать ситуации, сообща переживать их, заручаясь поддержкой виртуального коллектива, и проговаривать допустимые линии поведения, что восполняет нынешнюю нехватку авторитетных суждений и указаний.

Такие программы важны для конструирования социокультурных представлений, поскольку в них обсуждаются нормы и приоритеты того или иного сообщества, разграничиваются «хорошие» и «дурные» суждения и поступки. Одновременно в них предлагается спектр оценок, из которых человек может выбирать те, что ближе его взглядам.

Ток-шоу отражают интерес зрителей к чужому жизненному опыту. Люди любят слушать истории других людей, проникать в то, что скрыто от глаз стороннего наблюдателя. В таких программах обыгрывается как принадлежность человека к отдельной узкой группе, так и ко всему социуму. Это позволяет соотносить себя с другими, узнавать о новых системах ценностей, осваивать многообразие существующих жизненных сценариев. В ток-шоу перед зрителями предстают «такие же, как они» люди, но только еще и вместе с «очень странными» героями и звездами.

Ток-шоу всегда ориентированы не только на коммуникацию, но и на терапию. Предполагается, что в каждой передаче будет предложено какое-то, хотя бы и промежуточное, решение поставленной проблемы. Потенциально такие программы могут служить освобождению от распространенных культурных страхов и предубеждений. Наконец, как и другие телевизионные

Анализируя природу отечественных ток-шоу, автор опирается на телепрограммы последних лет, в том числе и на те, что в эфир уже не выходят. — *Прим. ред.*

программы, ток-шоу должны также развлекать аудиторию, удерживая ее у экранов.

В последнее время телевидение существует в условиях массового проникновения зрителей в телевизионные программы. Режим «включенности аудитории» реализуется в разных формах — от участия людей в телевизионных играх, ток- и реалити-шоу, демонстрации любительских видеозаписей до звонков в студию и посланий на пейджер, которые отображаются в бегущей строке на экране. Способ учреждения медиасобытия таков, что если на вас смотрит камера, вы существуете. Иными словами, *«круто, ты попал на ТиВи — ты звезда»*.

«Принцип домино»
Фото М.Зильбера

Отношения телевидения и «обычного человека» на экране далеки от гармонии. Несмотря на внешнюю легкость попадания в эфир, участие в телепередаче по-прежнему наделено статусом «настоящей ценности». Именно телевидение по всеобщему убеждению производит звезд, является главным посредником между знаменитостями и «простыми людьми».

В шоу задается формат, предельно ограничивающий возможности человека в студии. Он ведь в большинстве случаев «не телевизионен», «не художествен», «неправильно» говорит, его опыт плохо переводится в повествовательные клише шоу. «Чем вы занимаетесь в жизни? — Работаю. — Где? — На канале мастером. — Мастером. А... а что именно вы делаете? — Замена труб. Устраняем прорывы. На линии. — Что делаете в свободное время? — Что... играем. В теннис. — В большой? — В маленький. — Как проводите время с друзьями, кроме пинг-понга? — Это, как еще... по-разному. В баню, э-э-э... — И все остальное, что в бане полагается? — И все остальное» («Сам себе режиссер»). Складывается впечатление, что человек появляется в эфире не для того, чтобы с ним разговаривали или слушали его мнение, а для создания видимости поворота телевидения к зрителям.

Повседневная жизнь, с ее противоречивыми событиями, которые трудно изобразить в простых черно-белых тонах, и логика шоу периодически вступают в противоречие. «Ну как... встречались два года. И я знала, что если он придет свататься, родители меня не отдадут. — Почему? — Ну, не отдадут, я знала, что нет. — Он им не нравился? — Ну, может, и не нравился. И мы решили бежать. — И как вы это сделали? Как в кино? Ночью, через окно? На лошади? — Почему? Поездом уехали к его сестре» («Частная жизнь»).

Поэтому в ток-шоу очевидно стремление сконструировать «удобного человека», который с легкостью принимает предложенные условия игры, распознает и считает своим язык телевизионного развлечения, предсказуемо ре-

агирует, проговаривает положенный текст, демонстрирует нужные эмоции, желательно — с самого юного возраста. «Этот парень в четыре года спас свою восьмимесячную сестренку: он вынес ее из горящего дома. *(Ведущий несет на руках маленького мальчика.)* — Как дела? — Нормально. — Нормально. Как это случилось, расскажи, как ты спас свою сестренку? — Пожар начался... — Где был пожар у вас? — На кресле. — На кресле. А где были родители? — За хлебом ушла мама. А папа на работе был. — Ага. Ты с сестренкой дома был один. Все загорелось. Ты испугался? — Да. — Но что решил делать? — Тушить. — Тушить, ага. И как ты стал это делать? — Из чайника. — Из чайника! А сестренка где была? — В комнате. — В комнате, ага. Ты про нее вспомнил и что решил? — Пожар потушить. — Ага, пожар потушить! («Пять вечеров»).

Более простой путь, который выбирают создатели ток-шоу, — пригласить звезду, снискавшую популярность в музыке, кино, спорте, политике. «Обычный человек» заменяется известной персоной, внимание к которой велико и за пределами программы, в которой она появляется. Таков дрейф российского телевидения к более безопасным путям, от негативизма к гламуру и респектабельности.

Безусловно, телевидение как институт, со своими правилами и властью, идет навстречу желаниям зрителей видеть себя на экранах, но делает это неохотно, с большими оговорками. В результате задача обращения к различным социокультурным группам с их проблемами и на их языке остается нерешенной, всегда откладывается «до следующего раза».

Правдоподобие шоу

В любом случае «обычный человек» — конструкция, созданная при помощи указаний режиссеров и постановщиков шоу, вопросов и речи ведущих, способов операторской съемки, реакций публики, и т.п.

Для того чтобы обсуждаемые проблемы были восприняты зрителями всерьез и чтобы они могли соотнести свой опыт с рассказами героев передачи, сюжеты ток-шоу должны быть правдоподобными. Но такие программы поразному работают с конструкцией реального. Действие в них часто балансирует на грани достоверного. Одна из составляющих удовольствия при просмотре — гадать, появляется ли на экране «настоящий» человек со своей невыдуманной историей или это персонаж «человека с улицы», сыгранный актером, который озвучивает авторский текст? Зритель не вполне уверен, кто перед ним, а на подлинность, как и на вымысел, в ток-шоу по негласному договору принято не обращать внимания. Так, в финальных титрах ток-шоу «Семейные страсти» говорилось, что рассказанные истории произошли на самом деле, но, поскольку их участники испытывали смущение, им помогли актеры, выступившие в соответствующих ролях. Даже самые смелые ходы авторов историй в шоу «Окна» долгое время заставляли аудиторию допускать мысль о подлинности сюжетов.

В ток-шоу обыгрываются типичные ситуации и проблемы, знакомые большинству зрителей. Герой или подтверждает универсальное правило, или демонстрирует нечто уникальное, контрастирующее с привычным положением дел. Это правдивость общего по сравнению с частным, случайным, поддерживающая незыблемость нормы и ценностей культуры.

Обычно в ток-шоу есть два способа построения правдоподобия. Первый связан с постоянством универсалий: с этой точки зрения не так важно, вымышленную или подлинную историю рассказывает герой. Для второго свойствен интерес к отдельному человеку, его личным качествам, индивидуальному казусу, неповторимости ситуации и ее разрешения.

Ток-шоу оперируют набором стандартных ходов и ролей, позволяя представлять социальные, гендерные и этнические типажи, изучать их поведение. Герои программ соотносятся со стереотипными положениями о том, как должны выглядеть, говорить и действовать «молодая домохозяйка», «преус-

певающий бизнесмен», «трудный подросток», «обманутый муж». «Вообразите: ей семнадцать, ему — сорок. Она — юная и чувствительная. Он — благородный и страстный» («Моя семья»). В шоу конструируются отношения между этими типами, проговариваются варианты возможных психологических, этических и других конфликтов.

Для поддержания интриги важно динамичное развитие действия, неожиданные повороты сюжета, напряжение, внезапная развязка. Такие ходы присутствуют во многих программах, но в зависимости от их имиджа они призваны или вызывать запланированные сильные эмоции (как в «Коротких встречах»), или поражать воображение зрителей (как в «Девичьих слезах» или «Окнах»). Реклама программы «Большая стирка» на ее сайте: «Вы увидели самых ярких и интересных героев, услышали самые невероятные истории, стали очевидцами самых громких скандалов и самых неожиданных встреч, а также безумно трогательных примирений и шокирующих заявлений». Все это помещает ток-шоу в контекст произведений массовой культуры. В программах присутствуют элементы мелодраматического повествования, комедии положений и гротеска; подражание жизни в них сочетается с формулами, с условностями сюжета и драматургии, воспроизводимыми в большом числе телевизионных текстов.

Проблемы и решения

Какие ситуации обсуждаются в ток-шоу? Это жизненные трудности, спорные случаи, вопросы, требующие решения, или экстремальные обстоятельства, в которых проявил себя герой программы. Отношения между людьми, личная жизнь, семья, работа представлены здесь как потенциально проблемные зоны. Желательно, чтобы на счет этих вопросов у зрителей, не обязательно попадавших в аналогичные обстоятельства, уже существовали готовые суждения, сформированные на основе телепередач, фильмов, романов, журнальных статей. Чаще всего это ситуации, увиденные глазами женщины: «Каково быть старшей сестрой? И как не приревновать любимого брата к его новой семье? Сегодня вы узнаете все о взаимоотношениях брата и сестры!», «Как выйти замуж? Как заставить ребенка учиться? Как стать хорошей хозяйкой, оставаясь при этом обаятельной и привлекательной? Узнать ответы на эти и другие вопросы вам поможет первое в России ток-шоу практических советов «Город женщин» и его ведущая Лариса Кривцова!» (сайт программы «Город женщин»).

Перипетии жизни героя подлежат открытому обсуждению, обязательному детальному проговариванию. Решение вопроса должно выноситься сообща — группой, одобряющей или порицающей участника истории. В подобных передачах порядки «старых добрых времен», к которым телевидение относится с ностальгией, сочетаются с новыми условиями медиакультуры. Это воплощение коллективной мечты о «глобальной деревне», где все знакомы друг с другом, где преодолен индивидуализм и анонимность большого города, где сообщество заинтересовано в каждом и готово оказывать ему посильную помощь. «Желание соединиться с другими людьми на разных уровнях приводит к возникновению сложного электронного пространства, в котором нет столь незначительной детали, чтобы она не заслуживала описания, нет такой личной истории, чтобы она не могла быть рассказана для всех». Образ «всех» подкрепляется тем, что в студии обычно присутствуют представители разных страт и поколений.

Коллизия в ток-шоу мыслится как трудности человека, попавшего в своей повседневной жизни в неопределенную ситуацию, в которой нужно выбрать, как следует правильно поступить. Персонажам обычно несвойственно сомневаться в существовании идеалов как таковых — «добра», «нравственности», «справедливости», «любви», «счастья». Для них важно подтвердить адекватность своих поступков или решиться на активное действие. Ценностью здесь наделяется позитивное отношение к миру, жизнеутверждающий взгляд на вещи, умение «быть хозяином своей судьбы».

В студии должны звучать противоположные точки зрения, которые уравновешиваются нейтральностью ведущего. Обычно единственно правильный ответ отсутствует, и зал долго перебирает разные версии. Но при этом таким программам свойствен отказ от анализа проблемы. Анализ вытесняется мнением, построенным на эмоциях, яркости высказываний, или заменяется набором готовых суждений. Участники программы, обмениваясь репликами, воспроизводят не слишком широкий репертуар клише, который в основном

«Пусть говорят»

складывается из оценок. Это язык «здравого смысла», в котором внутренняя закрытость высказываний препятствует диалогу, смысловому продвижению в разговоре. Обсуждение возвращается к тому же, с чего началось, и, конечно же, изобилует повторами.

В конечном счете слова звезд-экспертов, стереотипные представления участников и высказывания специалистов, сведения, приобретенные из популярных тестов, каким-то образом сочетаются и образуют эклектичный корпус «руководств к действию», из которого каждый волен извлечь то, что ему по душе. (Так, например, в одном из выпусков ток-шоу «Поговори с ней» среди экспертов присутствовали психолог, астролог, рок-музыкант и эстрадная певица. Их оценки хотя и соответствовали заявленным специализациям, но варьировались исключительно в рамках обыденного разговора: «Мы не можем понять женскую психологию до конца». — «Это потому что вы — Стрелец. Если вам встретится Овен...»)

Такой способ обсуждать проблемы не случаен. Ток-шоу, посвященные повседневным трудностям, заявляют о том, что они призваны «помочь человеку раскрыться, взглянуть на жизнь и свои проблемы под другим углом, найти выход из сложившейся ситуации» (сайт программы «Поговори с ней»). При этом акцент делается на сопереживание, демонстрацию внимания к рассказчику, на эмоциональный отклик. Здесь предпринимается попытка снять устойчивую оппозицию между разумом и чувствами. Герои и героини программ могут отвергать длинную аргументацию, предпочитая мотивировать поступки соображениями «мне это не нравится», «так хочется», не стремясь во всех случаях быть логичным в суждениях. Ток-шоу реабилитируют чувства, предлагают познавать и действовать с их помощью. В ряде программ эта

мысль иллюстрируется преувеличенно бурными эмоциями, подчас выходящими за рамки приличий.

В российских ток-шоу заметно, что культура проговаривания жизненного опыта не развита. Определенные образцы «перевода» чувств на язык медиа дают сериалы. Но они, в свою очередь, или используют условности латиноамериканских «мыльных опер», или страдают свойственным многим отечественным сериалам «безъязычием». Поэтому героям и ведущим бывает сложно найти меру для выражения переживания. В итоге распространенным приемом становится «выжимание» сильных эмоций у героев программы и их «потребление» аудиторией в студии и зрителями.

«Культурная революция»

Характерная черта ток-шоу состоит в том, что проблемы, независимо от их объема и сложности, в них рассматриваются непременно как решаемые. Все ситуации, в которые попадает человек, имеют выход. Иногда это связано с преуменьшением серьезности вопроса, но так случается не всегда. Ток-шоу склонны к дидактике. В них обозначены нравственные ориентиры, «добро» и «зло» прописаны достаточно ясно, и не приходится сомневаться, что в итоге справедливость восторжествует, а порок будет наказан. «Вы — эгоист, себялюб, честолюб, корыстолюб — все тут в одном! Я только одно могу сказать: сколько бы вы ни искали после этого любви, вас Бог накажет. Бог не Микишка, он все видит!» («Моя семья»). Ситуации, которые моделируются в программах, призваны приоткрыть «завесу тайны» над способом рассуждений другого человека и помочь в поисках компромисса.

В то же время большую часть ситуаций в ток-шоу предлагается осваивать на бытовом уровне. Например, при обсуждении проблемы хулиганства гость программы заявляет, что сам решает этот вопрос. «Вы с этим боретесь? — Борюсь! Разными методиками. Например, я хотел бы пройти наискосок темным скверико м к дому. Но я вижу трех таких — сидят на лавочке... Значит, не лениться надо — обойти! Ночь, два часа ночи. Я водителю говорю: будьте любезны, подвезите прямо к подъезду. Стоят двое, курят. Ничего... Пешком — на пятый, десятый этаж. Пешком! И не пристанут, ничего не оторвут. — Бдительность, бдительность, бдительность — вот ваш рецепт!» («Принцип домино»).

В передачах могут ставиться острые социальные вопросы, связанные с расизмом, насилием в семьях, гомофобией и т.д., но они рассматриваются как частные трудности отдельных людей, которые имеют индивидуальное прос-

тое решение. (Так, в одном из выпусков программы «Частная жизнь» речь шла о бытовой нетерпимости по отношению к цыганам, живущим в Москве. Ведущий программы В.Молчанов задавал героям вопрос: «Что не так с цыганами, за что их не любят русские?» В итоге отдельной семье было обещано покровительство звезды кинематографа, принявшей участие в передаче.) Таковы утопические мечты об идеальном обществе, в котором все заинтересованы в каждом, где этничность, пол и сексуальная ориентация не являются источником дискриминации, где сложные социальные проблемы имеют терапевтические решения, а проступки против морали легко распознаются и справедливо наказываются.

Границы нормы

Все ток-шоу работают с понятием «норма». Обычные случаи здесь дополняются неординарными, а зрителю предлагается переспрашивать себя о допустимом в культуре, о правилах, регламентирующих жизнь человека, семьи и общества.

Количество «странных людей» в ток-шоу впечатляет. Это герои, не следующие принятым образцам или готовые на публичную демонстрацию своих неприглядных сторон, совершающие аморальные поступки и признающиеся в этом. Чаще всего такие персонажи создаются усилиями сценаристов и актеров. Они могут наделяться положительными чертами, обнаруживать качества, подлежащие общему осуждению (студентка, ищущая богатого покровителя), или действовать весьма эксцентрично (жена, прячущая деньги для любовника в гробу попугайчика на дачном участке).

Исключения способны проблематизировать норму, расширить ее границы. В то же время они подтверждают правило, которое лишь временно ставится под сомнение. Зрителям предлагается попеременно чувствовать себя членами то либерального сообщества, открытого к новым стилям жизни и идеям, то узкой группы хранителей истинных ценностей. Мнение аудитории в финале обычно склоняется к золотой середине.

В большей части программ соседствуют и конкурируют один с другим разные языки самоописания — традиционной и медиакультуры, либерального сообщества. При этом во время репрезентации «нормального человека» на телевидении причудливо соединяются самые разнородные элементы. В ток-шоу набор социокультурных характеристик, при помощи которых описывается герой, довольно ограничен («муж», «русский», «бизнесмен», «автомобилист»). Российский социум делится по признаку пола, возраста, национальности, роли в семье, профессии, положения в обществе («преуспевающий» — «неудачник»). В более радикальных шоу к ним прибавляется определение «странный», но сами роли остаются прежними. Необычность же рассматривается как пересечение границы между традиционным и модернизированным обществом с их стилями жизни (например, «странная цыганка — доктор наук», или «русская женщина, усыновившая темнокожего ребенка»), или как покушение на нравственные основы социума («мать, вступающая в любовные отношения с друзьями сына»). Здесь нет новых историй, обыгрывающих реалии культуры информационного общества (а если есть, то они сводятся к тому, к чему применима «народная мудрость»). В результате множественность различных определений самого себя, которые использует современный человек, остается недостаточно представленной.

Оценка «это нормально» в отечественных ток-шоу выносится чаще всего с точки зрения традиционных взглядов, с опорой на «общеизвестное» (нормально — действовать сообща, помогать хорошим людям, считать, что «он мужчина, я — женщина, поэтому у нас как бы разные взгляды на жизнь», «не все выходцы с Кавказа бандиты»...). «Люди же разные... Одни — добрые, идут на помощь. А как правило, люди с деньгами — всегда очень черствые» («Моя семья»).

Особенно сильно архаизация нормы ощущается при разговоре об отношениях между полами. В студии обязательно звучат мнения о «природе» и «сущности» настоящих женщин и мужчин. Их поведение оценивается с позиций естественности, следования природе вещей. «По правилам, так и должно быть. Муж — главный в семье», «Настоящий порядочный мужчина, если женщина рожает, дарит жене золотые сережки» («Поговори с ней»).

Особым авторитетом в российских ток-шоу наделен «народ» — конструкция, к которой апеллируют почти все ведущие («послушаем мнение народа», «народ, как известно, самый точный арбитр»). «Народ» мыслится как источник наиболее взвешенных суждений и адекватных решений проблем. Положительными значениями по-прежнему наделяется «простота». У аудитории наблюдается также тяготение к «позитиву», к устойчивости, предсказуемости телепередач. А вот прагматизм часто интерпретируется как знак современности. В последнее время в контексте ностальгии по прошлому к этому образу добавляются штрихи, отсылающие зрителей к «стабильным советским временам». Здесь можно вспомнить и успех «Частной жизни», привлекающей, судя по отзывам зрителей, уже тем, что там воспроизводятся интонации «старых» программ.

Среди ролей, задействованных в ток-шоу, особое место, безусловно, принадлежит ведущему. Как правило, это известный «медийный» человек, индивидуальный стиль которого во многом определяет имидж программы. От него зависит драматургия шоу — психологическая атмосфера, нагнетание и разрядка обстановки, контроль эмоций аудитории. Он задает рамки, в которых проходит беседа: будет ли это доверительный разговор, провокативное шоу или интеллектуальная дискуссия. Отсюда и маски ведущих: «шоумен», «интеллектуал» или «сопереживающий».

Шоумены, такие как Николай Фоменко, Дмитрий Нагиев, Андрей Малахов, — телевизионные персонажи, ассоциирующиеся с ярким и шумным зрелищем, с динамизмом, неожиданными поворотами сюжета или звездностью действующих в программе лиц. Проекты с их участием связаны с клиповым восприятием содержания, фрагментацией материала, эпатажем.

Татьяна Толстая, Авдотья Смирнова, Михаил Швыдкой, Александр Архангельский, Виктор Ерофеев предлагают зрителям различные версии современного образованного человека. Их объединяет отсылка к образу рефлексирующего интеллигента, подвергающего анализу культурные формы и процессы, настроенного критически по отношению к действительности.

Ток-шоу, которые концентрируют внимание на обсуждении жизненных историй, обращаются к образу «понимающего» ведущего, который внимательно выслушивает рассказы гостей, демонстрирует сострадание и призывает к нему телезрителей. Чаще это женщины (например, Елена Яковлева, Елена Дробышева), которые общаются преимущественно с женской аудиторией. Они стремятся установить доверительную дистанцию со зрителями, превратить телевидение в средство «личной» коммуникации. Не случайны в связи с этим постоянные отсылки к программе «От всей души» с Валентиной Леонтьевой.

Успех и неудача ток-шоу часто зависят от того, насколько органично сочетаются формат программы и образ ведущего (например, следует отметить проблематичное ведение «Коротких встреч» Юлией Бордовских или «Стресса» Александром Гордоном).

В ряде ток-шоу различима новая установка, связанная с переживанием актуальной информационной культуры. Речь идет о размывании границ «приватного» под действием медиа, о проницаемости частной жизни, открытости личной информации другим, включая «неудобных» зрителей. Подразумевается, что любой человек всегда находится на виду. Этот феномен указывает на изменяющийся статус всеобщего и частного, на оформляющуюся промежуточную сферу, которая становится все более знакомой телезрителям, пользующимся Интернетом, жителям городов, оснащенных камерами наружного наблюдения.

Идеология проницаемости в ток-шоу может прочитываться так: всегда есть кто-то, кто знает о человеке больше, чем он сам. Наиболее последовательно эта мысль проводилась в «Окнах», где взгляд социума существовал на разных уровнях: интерес к чужой жизни «соседей» дополнялся камерами, «глазами» различных медиа, отслеживающих каждый шаг человека. Истории имеют неожиданную развязку, причем новый материал оказывался неизвестно откуда взявшимися компрометирующими видеокадрами. Невозможно быть полностью уверенным в том, кто именно контролирует вас.

Главное — ток-шоу отвечают на потребность к узнаванию «себя» и «других». В условиях глобальности медиа узкий круг «соседей» превращается в обширную аудиторию зрителей — отсюда особые формы публичности, открытости. Медиа увеличивают степень доверия к себе, занимая место модератора, посредника с большим миром заинтересованных в вас, доброжелательно настроенных людей. Но при этом они решают свои задачи, имитируя поворот к зрителю.

Ток-шоу соединяют элементы привычных отношений человека и медиа с новыми способами обращения с виртуальной средой (интерактивностью, легкостью вхождения в виртуальное пространство, непрерывностью коммуникации). В них закрепляются традиционные способы определения нормы, но при этом апробируются более свободные стили жизни и ставятся новые проблемы, одна из которых — стирание границ между приватным и вынесенным на всеобщее обозрение.

В конечном счете в российских ток-шоу ведется поиск оригинальных ходов и форм представления сюжетов. Однако в них пока не найдены новые способы говорить с «человеком 2000-х годов» на его языке. Нашим ток-шоу просто не хватает инструментария для описания сложного и многообразного российского социума, плохо известного и самому себе. Из каких групп он складывается? Какие культурные значения, ценности, проблемы для них актуальны? Какие факторы влияют на самоидентификацию человека? Иными словами: кто такие «мы»?

Дидактический потенциал телевидения очень велик, но используется он в недостаточной мере. Думается, что именно ток-шоу располагают всеми возможностями для представления зрителям ответов на поставленные вопросы. Их формулирование позволило бы уйти от шаблонных «женщин» и «мужчин», «подростков» и «пенсионеров» и более непосредственно обратиться к зрителю. «Окликнуть» его так, чтобы он различил голос медиа, адресованный к нему лично.

6 Зак. 5748

О П Ы Т

Шэрон Стоун

ШЭРОН СТОУН:

«Рюши-бантики не для меня»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ МИШЕЛЬ РЕБИШОН

Мишель Ребишон. Сейчас, когда вы снимаетесь в «Основном инстинкте—2», мне хочется спросить: были ли у вас какие-то личные профессиональные побуждения вернуться к роли Кэтрин Треймелл?

Шэрон Стоун. Нет, не было. Когда я снималась в первом «Инстинкте», я была молодая. Звездой фильма был Майкл Дуглас. Чтобы получить роль, от которой отказались все звезды Голливуда, мне пришлось делать пробы в течение девяти месяцев, пока меня наконец не утвердили. Последовавшие за этим мучительным процессом съемки длились пять месяцев, а постпродукция — более года. Могу вам признаться, что все эти два года я мучилась вопросом: что будет с фильмом? Не зря ли я так билась за роль героини? За тринадцать лет, что прошли со дня выхода «Инстинкта», я сыграла немало ролей, поработала с большими актерами, многому, как мне кажется, у них научилась. Я вышла замуж, развелась, стала матерью двух мальчиков, я активистка движения борьбы со СПИДом. В сентябре 2001 года я получила серьезную мозговую травму. Иначе говоря, моя нынешняя профессиональная и личная жизнь выглядит иначе, чем тогда, когда я впервые влезла в шкуру этой странной женщины Кэтрин Треймелл. Но главное, я научилась видеть вещи в контексте, соотносить их с другими. «Основной инстинкт» все-таки только фильм, несмотря на весь шум вокруг него.

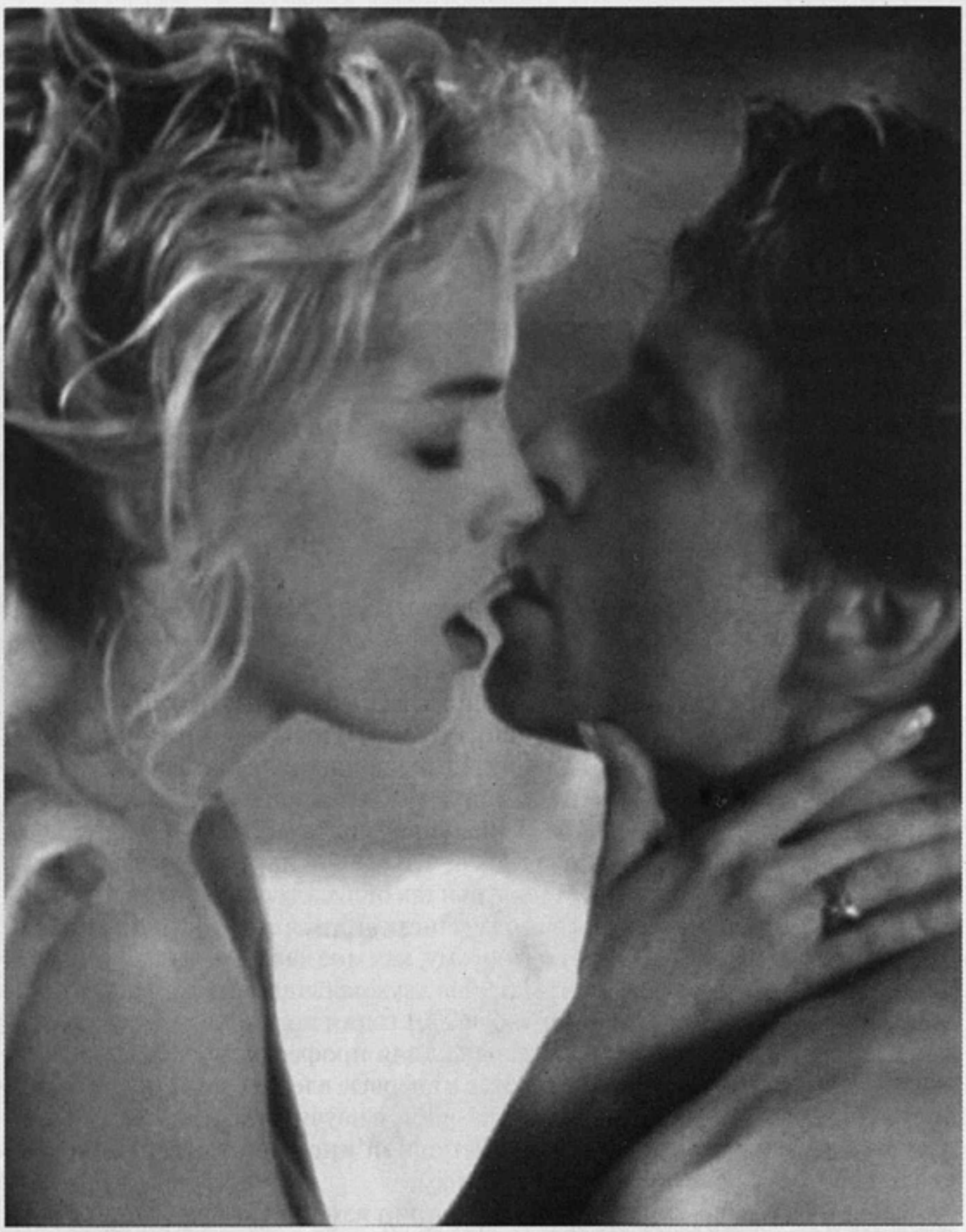
Мишель Ребишон. Тем не менее роль Кэтрин изменила вашу жизнь и отразилась на дальнейшей карьере.

Шэрон Стоун. Я это понимаю. До показа «Основного инстинкта» на фестивале в Канне в 1992 году я была «Who's that girl?». После просмотра я сразу стала звездой, и все начали называть меня (*говорит с французским акцентом*) стервой. (*Смеется.*) На следующий день меня обокрали, вынеся из моего номера в роскошном каннском отеле все, вплоть до зубной щетки, так что я поняла, что есть у этой медали — известности, успеха, шума вокруг твоего имени — и обратная сторона. Роль Кэтрин позволила мне доказать всем, что я актриса и способна перейти к ролям, которые мне прежде не предлагали. Фильм помог мне обрести уверенность в себе — в дурном и в хорошем смысле слова.

Мишель Ребишон. Что вы имеете в виду?

Шэрон Стоун. В хорошем смысле... Я никогда не считала себя красивой, умной, достаточно настойчивой, чтобы стать кинозвездой. «Инстинкт» помог мне поверить в себя, понять, что меня могут похвалить, поддержать, что мной могут даже восхищаться. Без таланта Паула Верхувена и особенно монтажера Фрэнка Уриосте я никогда бы не достигла того положения, какое у меня есть сегодня.

Мишель Ребишон. А в дурном значении? Что плохого в том, что вы обрели известность, а с ней и уверенность в себе?



«Основной инстинкт», режиссер Паул Верхувен

Шэрон Стоун. Я немного потерялась, став вдруг знаменитой, ведь статус звезды — это блеск, роскошь, суета, сплетни, сенсации... Поэтому в последующие годы я не только совершала ошибки при выборе фильмов, но и пережила мучительный разлад в душе, пытаясь — из страха что-то упустить, чего-то не сделать — угнаться за всем, все испытать. От этого страдала и профессия, и внутренний мир, и тело. Это был трудный период, когда мне пришлось переосмыслить саму себя, определить приоритеты и окружить себя людьми, которые меня любили такой, какая я есть. Я часто спрашивала себя, зачем я веду такую нездоровую жизнь. Но долго не находила в себе сил от нее отказаться. Настал момент, когда я окончательно решила превратить пропащего человека, коим я стала, в победительницу. И теперь я возрождаюсь, как Феникс...

Мишель Ребишон. Что вам помогло на этом пути?

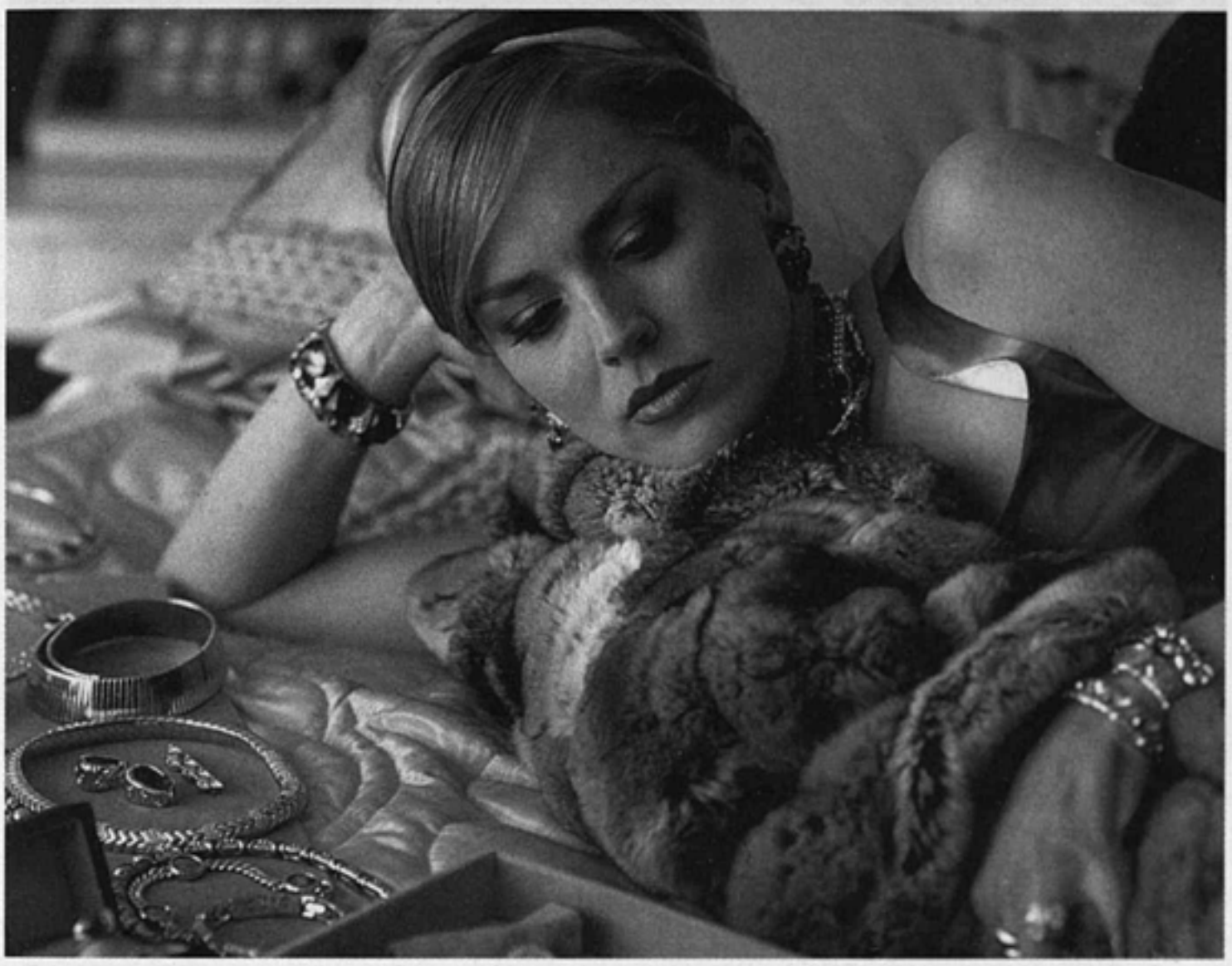
Шэрон Стоун. Вера. Мне повезло: я встретила Ричарда Гира. Это потрясающий человек, поставивший свою популярность на службу добру. Познакомив меня с далай-ламой, он сделал мне царский подарок. Именно далай-лама и его книга «Искусство быть счастливым» заставили меня больше трудиться, посвятить себя другим людям, начать делать для них что-то по-настоящему полезное.

Мишель Ребишон. Злые языки утверждают, что вы, напротив, поставили «добрые дела» на службу своей популярности и что, скажем, отправляясь на экономический форум в Давос, вы рекламируете себя.

Шэрон Стоун. Мне наплевать на то, что говорят! Главное — дело. Мало кто имеет представление о том, сколько труда в действительности вкладывает Ричард во все то, что связано с Тибетом. Я поняла одну вещь: если вы переживаете личную драму, отдайте больше сил, энергии, эмоций, денег другим людям. Это лучший способ преодолеть кризис. Я стараюсь быть полезной.

Мишель Ребишон. В связи с «Основным инстинктом—2» говорят, что напряжение в фильме будет еще сильнее, что будет больше секса и преступлений...

Шэрон Стоун. Если вы дождетесь конца, вы получите достаточную порцию всего этого. Но за тринадцать лет многое изменилось. Сиквел помещен в более рафинированную, утонченную среду, в мир, окружающий психиатра, лондонского сноба. Как и я, моя Кэтрин Треймелл состарилась. С возрастом



«Казино», режиссер Мартин Скорсезе

начинаешь меньше двигаться, и тактика писательницы сводится к тому, чтобы заставить двигаться других и заманить их в свои сети! Кэтрин — черная пантера, поджидающая свою дичь: с ней надо все время быть начеку. Вы в ее клетке, в ее власти. Одним движением своей лапы она может вырвать ваше сердце. Я считаю Кэтрин социопаткой. Я не думаю, что она полностью отвечает за свои поступки. Я рассматриваю ее как метафору излишеств, «заносов» нашего общества. Но «Основной инстинкт—2» — не медицинский документ, фиксирующий психосексуальные отклонения, и не реалистический фильм. (*Смеется.*) Первый «Инстинкт» имел ощутимый эротический акцент, призванный вызвать шок, сделать сенсацию, это полар. Нынешний в еще большей степени показывает манипуляцию сознанием. Это игра кошки с мышкой. Диалоги носят амбивалентный характер. Эта женщина, моя героиня, владеет всем арсеналом обольщения...

Мишель Ребишон. Есть ли в новом фильме что-то, похожее на знаменитую сцену допроса из первого «Инстинкта»?

Шэрон Стоун. Это было бы проявлением самого дурного вкуса. На грани вульгарности. Мне часто говорят об этой сцене, хотя женские половые органы можно лицезреть в видеоклубах повсюду в мире. И если сцена допроса, которая, на мой взгляд, скорее принадлежит к народной культуре, чем к искус-

ству кино, так повлияла на умы, то исключительно потому, что показала мнимую силу мужчины, иллюзорность его власти над женщиной, его слабость и зависимость... Это было сделано выразительно по режиссуре, ну и мне удалось это сыграть. Я ведь неплохая актриса! (*Смеется.*) Спустя тринадцать лет Кэтрин Треймелл использует другие, не менее изощренные средства обольщения, а бедняга психиатр, которого играет Дэвид Моррисси, отлично это понимает. Не стану рассказывать сюжет, но одно могу сказать: не пропустите начало фильма. (*Смеется.*)

Мишель Ребишон. Будет ли снят «Основной инстинкт—3»?

«Сломанные цветы», режиссер Джим Джармуш

Шэрон Стоун (*громко смеется*). Почему бы не снять «Основной инстинкт» в доме для престарелых!

Мишель Ребишон. Вы сожалеете о том, что снялись в каких-то фильмах?

Шэрон Стоун. Конечно! Их было много... Я делала неправильный выбор, меня разочаровали некоторые режиссеры... Я страдала булемией, из-за болезни снималась очень много, чего избегаю сегодня. Из дорогих для меня картин могу назвать «Казино», «Могущественный». В других я снималась, чтобы не оказаться безработной.

Мишель Ребишон. Вы могли оказаться без работы?

Шэрон Стоун. Да. У меня были провалы, неудачи. В кино и в личной жизни. Студии не хотели иметь со мной дело, я утратила веру в себя, мой агент подтолкнул меня сняться в «Женщине-кошке», сказав: «Ты должна сняться в блокбастере, хотя бы во второстепенной роли, иначе ты никогда не получишь других ролей». Я согласилась, но это все равно ничего не изменило. К счастью, я все же получила роли у режиссеров, которых люблю и которые пользуются уважением.

Мишель Ребишон. Как, например, у Джима Джармуша в «Сломанных цветах»...

Шэрон Стоун. Верно. Я, к сожалению, еще не видела фильм целиком, но небольшая роль матери доставила мне огромную радость.

Мишель Ребишон. Вы считаете, что в своей игре вы достигли совершенства?

«Женщина-кошка», режиссер Питоф

Шэрон Стоун. А вы так не считаете? (*Смеется.*) Я искренне думаю, что чего-то добилась. Ведь мне посчастливилось работать с такими режиссерами, как Мартин Скорсезе, Джим Джармуш, Ник Кассаветес, Питоф, Майкл Кэтон-Джонс... Мне кажется, благодаря им моя игра стала более утонченной, более сосредоточенной. Я чувствую себя более свободной, а стало быть, более легкой. Но было бы претенциозно рассуждать о себе. В общем, могу только признаться, что стараюсь быть — как бы это сказать? — современной актрисой. Рюши-бантики не для меня. Дальше 50-х или 60-х годов я себя не представляю...

Мишель Ребишон. В каком фильме вы снимались у Ника Кассаветеса?

Шэрон Стоун. Он называется «Собака Альфа» и построен на подлинных фактах. Это история молодого дилера. Банда соперников похитила его младшего брата. Я играю мать этих парней. Я встретилась с ней. Переживания сделали ее толстой сумасшедшей алкоголичкой, и она попала в лечебницу. Это трудная, горькая, волнующая роль. Роль, которая требует морального и психического перевоплощения. Я испытала очень сильную встряску...

Мишель Ребишон. Было ли легко войти в такую сложную роль и выйти из нее?

Шэрон Стоун. Труднее всего было выйти. После «Казино» мне понадобились месяцы, чтобы прийти в себя. Все зависит от того, сколько времени тратишь на подготовку. На фильме Ника я работала несколько недель. Но я не из тех актрис, которые хватаются за голову, говоря о своей профессии. Я происхожу из скромной семьи, где исповедовали принцип: если у тебя есть шанс ра-

ботать, то уж вкалывай как следует! В начале карьеры я всегда имела в виду этот трудовой характер актерской профессии: относилась к любому предложению как к необходимой и обязательной работе. Лишь со временем я поняла, что могу добиваться хорошего сценария, хороших режиссеров и хороших партнеров. Сейчас я уделяю этому все больше и больше внимания. Я создала свою компанию. Работаю над сценарием вместе с Райаном Эслинджером, двадцатитрехлетним парнем, который был замечен в Канне. Посмотрите, какие разные люди делают мне предложения — Рауль Руис, например... Потом буду играть женщину-полицейского в Новом Орлеане, я всегда любила экшн, физически сложные фильмы. А после этого хотела бы сама снять триллер. Я вполне способна стать режиссером. Я многому научилась на съемках и знаю кино изнутри от А до Я.

Мишель Ребишон. Считаете ли вы, что фильмы могут стать проводниками идей, посланиями?

Шэрон Стоун. Не надо все сваливать в одну кучу. Кино — это в первую очередь развлечение, способ хорошо провести время. Если подумать, много ли фильмов оказали на нас влияние... Я признаю, что Майкл Мур использует документальное кино для осуждения некоторых не шибко привлекательных сторон жизни Америки, и я нахожу его поступки не только смелыми, но здравыми и заслуживающими поощрения. Но не думаю, что игровой фильм может служить проводником тех идей, которые могли бы работать на улучшение жизни общества.

Мишель Ребишон. Но есть люди, чьи воззрения оказывают влияние на умы...

Шэрон Стоун. Разумеется, но и тут не стоит смешивать разные вещи. Меня, к примеру, многие считали феминисткой, а это не так, я — гуманистка. Феминизм был нужен в определенную эпоху, но он принес много вреда мужчинам. Они растерялись, утратив ориентиры, они перестали понимать, как себя вести. Помочь если не каждому человеку, то многим обрести некую форму равновесия может общество, государство: социальные реформы, культура, образование... Но не кино. Задача моя как актрисы — заставить зрителя принять не столько мои идеи, сколько эмоции. Что-то почувствовать, а не узнать.

Мишель Ребишон. У вас чувственная связь со зрителем...

Шэрон Стоун. Без него я не могу жить. Меня безумно смешат те актеры, которые едут в Канн со смокингом или вечерним платьем в чемодане лишь для того, чтобы подняться по лестнице Дворца фестивалей, а до этого шатаются в черных очках на носу, почем зря ругая папарацци, которые хотят их снять. Не надо лукавить, признаем: без зрителя мы ничто.

Мишель Ребишон. В сцене из «Основного инстинкта—2», которую снимали сегодня, доктор Гласс спрашивает вашу героиню: «Чего вы боитесь?» А если бы вас об этом спросили?..

Шэрон Стоун. Я повторила бы слова Кэтрин: больше всего я опасаюсь скуки.

Studio, 2005, № 214, июль—август

Перевод с французского А.Брагинского

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

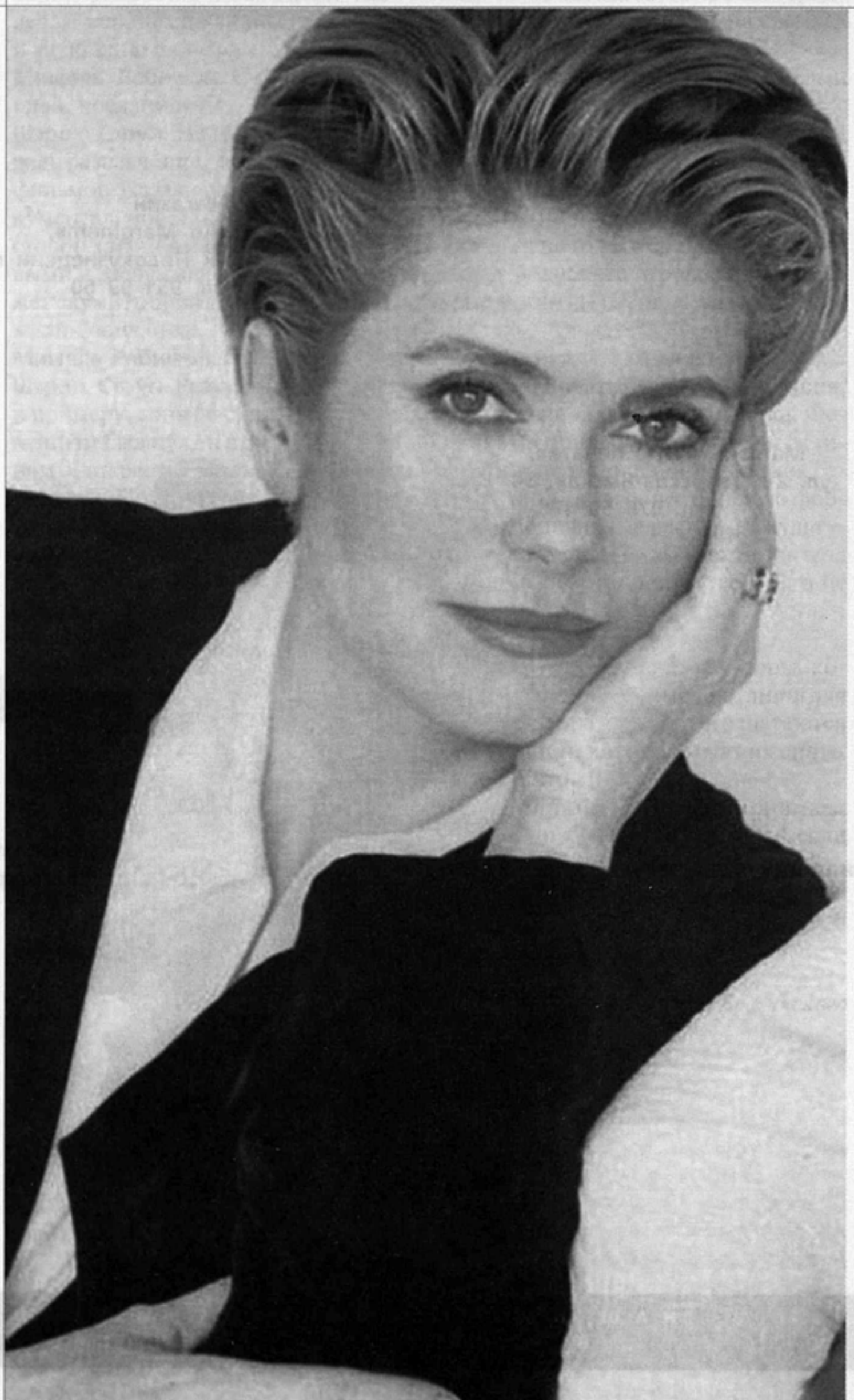
Магазин «Мир печати»,
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978 50 47

Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»,
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

П У Б Л И К А Ц И И



Катрин Денёв

КАТРИН ДЕНЁВ

В тени собственной тени

«Танцующая в темноте», режиссер Ларс фон Триер, 1999

Отъезд в Копенгаген. Рассматриваю из окна самолета поля рапса, напоминающие полотна Полякова. Очень болит горло, знобит. Добираюсь под дождем до отеля, номер на последнем этаже, с деревянным балконом, все, кто направляются в свои номера, проходят под моими окнами! Встреча с Ларсом у него в маленьком деревянном доме в глубине сада. Нам предстоит чтение сценария вместе с Бьёрк, но она болеет, ее агент звонит из Лондона, чтобы сказать, что она не сможет прийти. Болтаем с Ларсом, я чувствую, как не просто будет понять его теоретические «мотивации». Довольно рано ухожу к себе и остаюсь в номере до вечера, погода скверная, хандра.

На другой день. Отправляюсь на студию с официальным визитом, чтобы познакомиться с местом предстоящих съемок. Прекрасное кирпичное здание в двадцати минутах езды от города, принадлежавшее военным и превращенное в студию, конторы, столярные цеха и прочее, с расположенным в глубине кабинетом Ларса, напоминающим бункер. Перед ним полно пустых ящиков из-под боеприпасов. Предстоит срыть большую насыпь под окном.

Позднее. Весьма поспешное размещение служб, усилия которых направлены на обеспечение всем необходимым для съемки фильма. Читаем сценарий с Бьёрк, одетой под эскимоску: полосатые чулки и грубые ботинки, вид немного диковатый и застенчивый, но весьма раскованный для первого неформального чтения. Жан-Марк Барр, играющий в фильме Норманна, тоже с нами, он только что приехал из Парижа на один день, к нему никаких особых вопросов. Ларс кажется почти довольным. Ни слова о костюмах и моем нездоровье. Грипп позволяет мне раньше уехать в Париж — с чувством, похожим на облегчение, но и с некоторым беспокойством: у меня какая-то неуверенность после всего, что я здесь увидела. Не помню, подписала ли я уже контракт?

Возвращение в Копенгаген для репетиции музыкальной сцены на фабрике, подгонки костюмов и проб. На листочке с распорядком дня все обозначено очень четко, на студии работает масса народа. Стук молотков слышен со всех сторон, и все же на площадке и вокруг нее я замечаю некоторую суматоху, многое делается на глазок, мне понадобится время, чтобы во всем разобраться, понять метод работы Ларса. Проект очень громоздкий, подготовительный период задерживается, Ларс же думает, как сохранить в актерах некую свежесть восприятия до начала съемок. Почти все костюмы доставляются из Сиэтла,

---

Фрагменты. Публикуется по: D e n e u v e Cathrine. A l'ombre de moi-même. Edition Stock, 2004.

США. Сознание, что тебя не выделяют, к тебе никто не проявляет какого-то особого внимания, само по себе приятно. Но моя одежда выглядит бедновато — фасоны, расцветка, как и у всех, — что я буду думать обо всем этом через два месяца?

Ужин с Ларсом и продюсершей в ресторане затягивается. Только подумать, что еще совсем недавно он просто не отваживался зайти в ресторан! На другой день мы ужинаем с Бьёрк. Пьем вино, она весела, застенчива и открыта. Наблюдаю за Ларсом. Похоже, она заставила его долго себя упрашивать, иногда я ощущаю, как в нем поднимается раздражение. По главному же вопросу все в порядке: Ларс знает, чего хочет, все будут послушно следовать за ним, что, наверное, временами непросто. Для студии, для команды Ларса это большая продукция, первая наверняка. Начало съемок откладывалось трижды, я начинаю 1 июня. Отправляясь в Гётеборг, в Швецию, знаю, что они уже отсняли с помощью ста камер сцену в поезде и по ходу его движения. Разумеется, все камеры тщательно спрятаны, он ведь снимает с обзором в 360 градусов. Расписание составлено ужасно, непременно выйдем из графика, в общем, все, как у всех. Бьёрк плохо себя чувствует, придется прервать съемки на два дня. Я начинаю со сцены с ней в автобусе. Немного поругались. Ларс дает пояснения, а потом решает снять репетицию, к этому потом он будет прибегать часто. Он снимает повсюду. Ему нужен этот материал, чтобы насытить воздухом то, что слишком литературно написано в сценарии. Он даже скажет, что текст не имеет значения. Ему нужны интонации, правда наших отношений, и я его понимаю. Бьёрк спрашивает меня, так ли всегда бывает на съемках. Опускает глаза, говорит: «О'кей» — и начинает играть. Уже при первом чтении я была удивлена тем, что Ларс заставил нас импровизировать без него с репетитором (в его кабинете). Я сказала Бьёрк, что для меня это тоже впервые, но она не обеспокоена. В ней есть неподдельное волнение и искренность, как в песенке Брассанса о белой лошадке.

В этот день снимается сцена в ювелирном магазине, где я молча выражаю героине Бьёрк свое неодобрение тем, что она делает. Ларс справедливо говорит, что я должна смотреть на нее, а не на ювелира, находящегося около камеры. Полное доверие. Почти три часа работаем над сценой, заканчиваем, как всегда, без репетиции, и в конце концов я играю обратное тому, что написано. Импровизировать на английском довольно трудно, репетитор поправляет мое произношение слова «нет» с вопросительной интонацией, как на французском. Бьёрк произносит твердое «р» на шотландский лад! Утром я видела, как она пришла в свой трейлер: она не гримируется и все время, не переставая болтать, теребит свои кудряшки, подбирая их шпильками и не глядя при этом в зеркало. Она отказалась постричь волосы по моде того времени. Вот и укладывает их теперь, как умеет.

Ранний ужин в отеле вместе с веселым Ларсом, пьем пиво и воду. Мы ужинаем в половине восьмого и сразу идем спать, так как завтра рано вставать. Разумеется, я плохо сплю, кровать стоит в алькове, шторы одинарные, а мне нужна полная темнота. Я сорвала дикорастущие голубые лютики. Лето в Швеции запаздывает на месяц. Цветы, стоящие в купленном ведерке для шампанского, придают праздничный вид моему номеру.

В Гётеборге по-прежнему холодновато. Воздух прекрасный, чистый, прелестные деревянные дома выкрашены в удивительный желто-красный, вечерами кажущийся почти черным цвет. Мне надо привезти домой эту краску, чтобы покрасить загон для овец. Севернее местность еще красивее, холмисто, почти нет ни машин, ни поездов, как нигде очень много зелени, дождь идет почти каждый день, вокруг огромные озера. Несмотря на унылый дождь и два с половиной часа в машине, я отправляюсь пешком к озеру. Слегка напоминает Ирландию. Отель замечательный. Без телефонов в номерах, довольно большой, никого кругом, почти как в горах.

У меня одна смена. Никаких репетиций. Нас довольно много. Играем, все чаще импровизируя и все более отходя от текста в сцене скромного праздника, когда ребенок получает в подарок велосипед. Мне кажется, что сцена

«Танцующая в темноте», режиссер Ларс фон Триер

длится двадцать минут. Ларс в восторге. Он вспомнит об этом в Копенгагене. Мне так хочется, чтобы и там в нем было такое же удивительное сочетание энергии, собранности и непринужденности.

Возвращаемся на три дня в Копенгаген для репетиций танцевальной сцены в суде. Участников много. На второй день приходится делать над собой усилие, ибо все строго рассчитано, а пространство узкое, и мне тут почти нечего делать, я не очень занята. Слишком много времени уходит на такую малость, к тому же сниматься эта сцена будет через месяц. Возвращаюсь в Париж.

Воскресенье, 20 июня

Возвращаюсь в Копенгаген для репетиции сцены на фабрике. Я многое забыла, но тело помнит и находит нужные отметки. Хотя мне танцевать не трудно, но каждый шаг рассчитан по секундам, и вокруг меня профессиональные танцоры. Не хочется показать свою неподготовленность. В первый раз мне все удалось сразу, и я очень гордилась собой. Сегодня куда меньше. Я понимаю, что надо все запомнить для съемки. Сто камер. С любопытством пытаюсь их обнаружить, они отлично скрыты, чтобы снимать с любой точки. Ларс намерен сделать два-три дубля без фонограммы. Он считает, что при повторах пропадает что-то главное. Но ему пришлось это сделать их-за Бьёрк. Ей никак не удавалось ударить Билла (Дэвида Морса) перед тем как его убить. Ей не удается также ударить сына, я сама это видела. В конце концов режиссер сделал то, что обычно все делают: снял откинутую назад от удара голову. Но я не уверена, что он сохранит этот дубль. Сына играет юный серб, будущий боксер, чувствительный и агрессивный парень. Машины грязные, в масле. Я работаю у станка, штампуя рамы для раковин. Станки огромные и шумные, очень старые, сделанные, вероятно, в 50-е годы.

Бьёрк написала великолепную музыку для фильма. Мне не терпится посмотреть отснятый материал на экране телевизора, ибо затем с магнитки изображение будет переведено на нормальный размер пленки — для показа на широком экране. Мне известно, что в Швеции видели некоторые куски, снятые сотней камер. Говорят, результат поразительный, цвет необычный и при переводе на пленку он становится мягче. Напоминает старые фильмы, как говорит Ларс. Он даже снимал Бьёрк в реке с помощью подводной камеры.

Возвращение в отель «Адмирал». Мне нравится большая комната на последнем этаже с видом на порт, три окна, много света, я вижу, как отплывают рыбачьи шхуны. Быстро уясняю, что спрашивать Ларса что бы то ни было о моей героине бесполезно. Тем более что у меня мало сцен. Пытаюсь са-

ма понять женщину, столь не похожую на меня. Я говорю себе, что Кати будет такой, какой я ее сделаю, импровизируя, чтобы привнести в образ свое. Это напоминает состязания, когда все известно на старте и неизвестно, что будет на финише. Бьёрк участвует во всех сценах. Конечно, все, что касается других персонажей, будет зависеть от самих актеров. Я знаю, что Ларс сохранит для фильма то, что ему покажется точным, живым. И это немного возбуждает.

Понедельник, 21 июня
Костюмная репетиция в декорации фабрики. За месяц я почти все забыла. Танцоры говорят, что тоже забыли, но они быстро наверстывают упущенное. Мне же не хватает энергии, надо бы лечь пораньше, ибо дни длинные, ритм съемок какой-то рваный.

Второй день. Более трудный, более сложный, нет ощущения, что наметился хоть какой-то прогресс. Я чувствую растерянность Бьёрк после того как Ларс сказал ей о «благородстве», хотя ей был бы понятнее термин «соучастие». Я попробовала рассеять это недоразумение, но вижу, что ей плохо. Перед уходом в три часа крепко обнимаю ее. Она устала, растеряна, и в этот вечер мне как-то грустно.

Среда, 23 июня
Съемка на фабрике. К счастью, не очень жарко, в конце каждого дубля долго не могу отдышаться. Сцена снимается целиком. Наверное, работают все сто камер, так что у Ларса будет выбор и он оставит в фильме лучшее. Достаточно ли у него общих планов?

Четверг, 24 июня
Станки, работа, планы с танцорами. Галдеж ужасный. Приходится говорить очень громко, чтобы тебя услышали. По-прежнему импровизируем, но Ларс крепко держит штурвал, и судно идет в нужном ему направлении. Некоторые планы длятся по тридцать или сорок минут, и держать тяжелую (из-за особых объективов), килограммов на тридцать, камеру ему, несмотря на пояс, тяжеловато. Я вижу его утром перед репетицией, когда, сняв майку, он закрепляет снаряжение. Его тощее и бледное тело напоминает мне куклу, которую я купала в детстве. Сила его — не в мышцах, в чем-то другом, и какое умение сопротивляться! Он много шутит...

Понедельник, 28 июня
Скоро закончим снимать в этой декорации, станет легче ушам. Но какая фабрика! Все машины работают, и каждый делает свое дело. Настоящий улей. В этой сцене мне надо сыграть гнев и сделать это без репетиции. Получается средне, у меня почти нет текста. Почему мне все время приходится действовать приблизительно? Не могу понять. Лень? Боязнь заштамповаться? Часто вспоминаю Андре Тешине и ужасную сцену в «Ворах», когда мы снимали в Лионе, он был не прав и прав одновременно, но меня так задели его замечания...

С Ларсом следует все время быть начеку, готовым начать в нужную ему минуту, ничего не готовить заранее и находиться с ним на одной волне. Поддерживать интерактивную связь. Короче, сегодня я не очень довольна собой. Правда, вижу, что он все-таки доволен, хотя не более того. Хочу с ним поговорить до обеда, он отвечает, что в любом случае сохранит минимум, диалоги написаны не блестяще, немного слишком «объяснительные», из-за перевода с английского, вероятно. Поэтому он и хочет, чтобы мы отходили подальше от текста, импровизировали.

Возвращаюсь из Парижа 5 июля. Ларс встречает в аэропорту продюсершу Вибеке, он ничего не снимал и раздражен постоянными конфликтами, даже разбил телевизор. Бьёрк обозвала его на прошлой неделе трусом, тираном, и в этот понедельник он не работал. Вибеке срочно прилетает из

«Танцующая в темноте», режиссер Ларс фон Триер

Италии. Совещание на высшем уровне вечером, около одиннадцати, в номере Бьёрк. Ларс сказал потом, что удалось кое-что уладить, она будет сниматься завтра.

Понедельник, 12 июля

Восемь дней в студии. Все подготовлено, и вдруг известие — Бьёрк не приедет. Она хочет, чтобы финальная сцена шла на ее музыке. Ее английский агент не велел ей приходить в студию, пока он все не обсудит, не зная, что ее требования не предусмотрены договором. Какое безрассудство, ведь уже вызваны тридцать шесть танцоров! Как это возможно? Представляю, что сказал бы мой агент Бертран, если бы я его разбудила в шесть утра и потребовала нечто подобное. Но Бьёрк привыкла быть центральной фигурой и хочет все контролировать. В одиннадцать часов в студийном кафе обсуждаем ее условия. Сначала выслушиваем адвокатов, чтобы определиться с правами на музыку. Если она не станет продолжать сниматься, кто обладатель этих прав? Спустя несколько часов появляется возбужденный Ларс. Он ищет возможность закончить картину за восемь дней. Это мало и много. Раньше были предусмотрены три недели. Я вижу, как он обеспокоен, оскорблен, как он не может скрыть свою ярость. Мы подумываем даже о дублерше и компьютерной съемке сцены в суде. Я говорю, что если можно сделать фильм с актерами и мультипликацией, вроде «Кролика Роджера», почему бы ему не использовать огромные куски снятого материала с голосами за кадром? Песни уже записаны. В общем, мы все возмущены и пытаемся как-то успокоиться.

Вибеке очень взволнована, но не выражает желания мстить агентам Бьёрк. Как ни странно, но скрытый в самом начале конфликт получил сейчас выход. Вспоминаю неуверенность Бьёрк, отказы сниматься и упадок духа в течение всего года, когда она говорила то «да», то «нет», а в конце концов подписала договор; вспоминаю особенности ее характера, ее постоянное желание вмешиваться во все и при этом музыкальный талант, желание добиться своего, не отказываясь от спора. Словом, все стало особенно очевидным сейчас. Музыку она написала великолепную, оригинальную, но для нее, привыкшей все делать в одиночку, всякое обсуждение того, что она делает, невыносимо.

Предлагаю поговорить с ней наедине в кафе, если это может помочь, хотя и не очень охотно иду на такие разговоры. Мы расходимся и ведем пере-

говоры по своим мобильникам. Из Лондона должен приехать директор студии звукозаписи. Кажется, она разумный человек. Я брожу с телефоном, пью без конца кофе и постепенно теряю присутствие духа. Все это абсурдно, безумно печально. Я предложила Вибеке сказать Бьёрк и ее агенту, сколько стоит один съемочный день или даже полдня, чтобы они оценили всю серьезность создавшегося положения. Но она отказывается! Бьёрк поинтересовалась, во сколько ей обойдется разрыв контракта. Неужели она может оплатить эту сумму? Не убеждена. Чтобы заработать двенадцать миллионов долларов, надо немало потрудиться.

Долгие переговоры вечером. Ларс в конце концов соглашается пойти к ней. Он остается у Бьёрк до одиннадцати, и, похоже, ему удается все уладить. На каких условиях? Не знаю. Ведь прежде обе стороны отказывались от взаимных уступок, и, по правде говоря, для такого режиссера, как фон Триер, любые уступки невозможны. Возобновление съемок завтра? Репетиция утром и съемка после полудня.

Вторник, 13 июля

Я немного деморализована. Ничего не хочу. Бьёрк появляется к одиннадцати часам, даже не пытаясь объясниться и не извинившись. Ее поведение не поддается логике, надо принимать ее такой, какая она есть, то есть дикаркой, единственной в своем роде. Мне неохота ее понимать, скорее бы все кончилось. Я чувствую, что прежнюю атмосферу съемок не вернуть, и это обидно и несправедливо, ибо хорошее настроение, которое создавал Ларс, было совершенно необходимо. Мне даже кажется, что вся проблема в том, что он — сердце фильма. А она не приемлет атмосферу, как она сказала, похожую на тот кошмар, что царил на съемках фильма «Ребенок Розмари». Все вокруг нее такие милые, симпатичные, улыбчивые, и она одна перед лицом этих «чудовищ». Что ей сказать? Окружение Бьёрк, конечно, одобряет ее поведение, дурное настроение, желания, неожиданные отказы... Она ведет себя иррационально, она неуправляема. Мне совершенно ясно, что теперь уже ничем не восстановить то, что было. Ларс испытывает после пятницы некоторое облегчение.

Пятница, 16 июля

Сцена перед казнью снята. Очень трудная. Ларс нервничал из-за Бьёрк. Как она отреагирует на его предложения? Не сорвется ли? Он принимает все меры на случай, если придется ограничиться одним дублем. Просит меня прийти пораньше и подготовиться, чтобы, когда явится Бьёрк, снять сцену незаметно и быстро, без репетиции, конечно, как всегда. Эта сцена очень трудна и для меня. Но он не хочет об этом думать. У него хватает забот с исландскими продюсерами. Я для Ларса солдатик, на которого всегда можно положиться. Но при этом он не уделяет мне достаточно времени. Я не являюсь источником неприятностей, режиссер же всегда напоминает пожарного, который мчится туда, где он особенно нужен. Грустно это констатировать. Ларс очень нервничал в день, когда снималась казнь. Он рано закончил съемку. Мало планов, в основном длинные, все стоящие у монитора взволнованы. Ларс улыбается, играя цинизм. «Правда, это хорошая терапия?» — говорит он мне. После этой сцены он может вздохнуть с облегчением. Еще два плана в комнате свиданий, и я свободна. В копенгагенской студии он начинает с нее. В сущности, ведь это история Сельмы, а мы всего лишь ее партнеры. Надеюсь, фильм от этого не пострадает... На вечеринку по случаю окончания съемок Бьёрк не придет. А я так хотела задать ей несколько вопросов. Может быть, я приеду встретить 2000 год в Исландию. Может, тогда она мне объяснит свои отказы выйти на площадку, уход со съемок. Она очень умна. Я без труда понимаю, какое давление оказывалось на нее, от этого можно было сойти с ума. Стало известно, что она добилась своего участия в укладке музыки при монтаже.

Я не видела ни материала, ни фотографий и ничуть от этого не страдала. Мне было интересно участвовать в подобном эксперименте, не слишком тес-

но общаясь при этом с людьми, которые со мной работали. Что ж, это ведь северяне... Ларсу не терпится приступить к монтажу. Он взял трехдневную передышку — только посмотрит на затмение солнца в Ютландии и сразу начнет монтировать. Он вручил огромное количество отснятого материала трем монтажерам, один из них француз. Собирается ехать в Канн, мы договорились встретиться в отеле Капа[1] на Новый 2000 год.

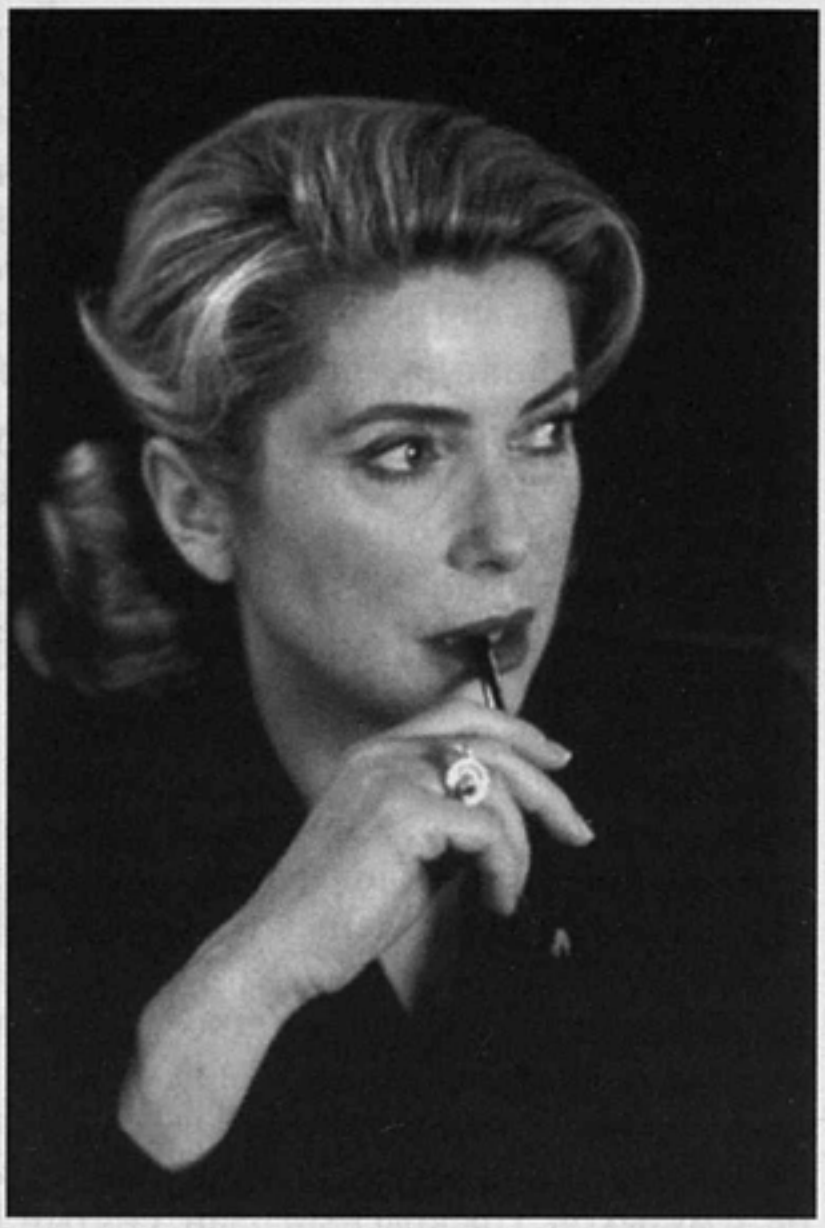
«Восток — Запад», режиссер Режис Варнье, 1998

Меня торжественно встречают в аэропорту Софии — цветы, полно фотографов, телевидение, поклонники. Погода прекрасная, не слишком холодно. Едем в Пловдив. Сто пятьдесят километров. Отель «Руайаль». Как тут говорят, «Руайаль-мафия». Маленький новенький роскошный отель с претензией на шик, как бывает в Восточной Европе. Для нуворишей. Такие же встречаются сегодня на Востоке и в Москве.

Утро понедельника [...]
Чистое голубое небо. У меня красное манто. Бархатный берет. Приезжаю на машине в отель, где я должна сообщить мужу Мари (Сандрин Боннер) Алексею Головину (Олег Меньшиков) известие о том, что она, если захочет, может вернуться во Францию. Это происходит почти в финале картины. Сразу вспоминается «Последнее метро». Комендатура. Прекрасный старый отель, в котором живет часть съемочной группы. Большие красные диваны, огромный, но приятный бар на антресолях, отделанный темным деревом. Его не тронуло время. Смотрю отснятый и подмонтированный материал на телеэкране, с музыкой. Прекрасный план, снятый Лораном Дайаном. Сандрин великолепна, очень красива, а это важно для фильма. Мне приятно встретить много знакомых лиц. Обед в большой столовой отеля, огромные длинные столы, поставленные параллельно, в архитектуре немного чувствуется сталинский стиль. Я много шучу, чтобы растормошить Режиса, ибо, несмотря ни на что, на съемочной площадке ощущается некоторая натянутость, ведь он требует соблюдения дисциплины. Я пока мало снималась, и у меня немного реплик.

[1] Кап д'Антиб — поселок на Лазурном берегу Франции. — *Здесь и далее прим. переводчика.*

«Восток — Запад», режиссер Режис Варнье



«Восток — Запад», режиссер Режис Варнье

Вчера съемка на студии. Большое здание в неоклассическом стиле, построенное в 60-е годы, находившееся в довольно жалком состоянии и отремонтированное для съемок. Много народу. Болгарская часть группы многочисленна. Переводчики. Нас человек сто. Съемочный павильон, отделанный деревом, старый и отличается невероятным резонансом, напоминая мне старую студию в Булонь-Бийанкуре. Мы снимаем на голубом фоне сцены в машине. Рирпроекция. Это нужно для соблюдения ритма при монтаже. Быстренько переходим к сценам в театре и в посольстве. Разговариваю с Сандрин. Все сцены разбиты на короткие куски и настолько абстрактны по отношению к ситуации, что разобраться довольно трудно. Особенно ей, тихо сидящей при неоновом свете рядом с камерой, от которой она отделена ветровым стеклом.

Живу в люксе отеля «Кемпинский», немного в отдалении от города. Сегодня не снимаюсь и отправляюсь в город вместе с моим шофером-переводчиком Явором. Идет снег, не очень холодно. Заходим в православную церковь святого Николая. Ставлю две большие свечи перед прекрасными иконами для А. и С., чтобы им было хорошо и в доказательство того, что много думаю о них. Обед в бывшем русском клубе. Еда не лезет в горло. Все жирное. Наедаюсь салатом из помидоров или хожу в японский ресторан отеля.

У нас украли, несмотря на охрану, лихтваген. Невероятно. Вмешался министр внутренних дел, и после газетных статей наш лихтваген обнаружили увязшим в грязи в пятнадцати километрах от города. А потом тридцатитонный грузовик вломился прямо на съемочную площадку. Задержка, вызванная этим инцидентом, правда, не была долгой.

Сегодня съемка финала фильма на границе с бывшей Югославией. Пока мы ехали в машине, шел густой снег. В группе считают, что съемка не сорвется. К счастью, нет ветра, низкое солнце, облака, прекрасный свет в такой классической «декорации»: шлагбаум, солдаты в форме, немецкие овчарки выглядят необычайно выразительно под белым снежным покрывалом. Несколько наших планов в старом «Мерседесе». Ожидание, документы, обмен репликами, очень холодно, когда не двигаешься, к счастью, на мне меховые сапоги. Последний план. Машину по мосту подталкивают, словно это санки, рабочие, чтобы избежать панорамы и выиграть время, ибо быстро темнеет. В пять часов все закончено. На меня производит впечатление плакат: «Югославия — 5 км». Царящие там ужасы так близко.

Понедельник, 23

Когда мы приехали, было холодно, но так красиво, потом пошел снег, но теперь свинцовое небо, увы, оно выглядит в этом пейзаже органично, нависая над всем вокруг — над серыми домами, улицами в выбоинах, людьми. Поражает не столько бедность, сколько печаль этого пейзажа. Ночная съемка в те-

атре. Мое появление в комиссариате в театральном костюме. Прошел снег, и все выглядело очень киногенично. Режис не стал снимать в начале вечера. Ему не очень нравится декорация. Русский художник не успел сдать ее вовремя. Мы постоянно вносим в нее коррективы, требующие быстрых изменений, а в России художнику фильма дают подчас два года на работу. Актерские уборные в театре настолько реальные, что мне немного страшно сидеть перед туалетным столиком, окруженным работающими громкоговорителями, задействованными в съемке. Страх перед сценой, хотя тут мы снимаем только кулисы. Не напоминает ли мне это мое детство?

Вторник

Почти рыжая, в театральном гриме, в красивом черно-золотом платье, моя Мария Тюдор выглядит очень эффектно. К тому же платье тяжеленное, с корсетом. День будет длинным и трудным.

Четверг

Дворец царя Симеона близ Софии. Его охраняют, но, боже мой, какое запустение! Очень холодно, как бывает только в пустых, неотапливаемых помещениях. Мраморная лестница еще больше усиливает ощущение холода. Согреваемся у газовых горелок, от которых у меня мигрень. Через два дня моя комната, пропитанная запахом ладана и мандаринов, становится более терпимой. Но надо уезжать. Впечатление такое, будто только что кончилась война. Особенно когда я вижу себя на фотографии в кресле перед горелкой, в наброшенном на плечи меховом манто. Это как бы продолжение истории моей Марион в «Последнем метро», только без любовных сложностей. Нет, в фильме рассказана не моя история. Начало и конец фильма показывают Габриель женщиной, которая живет, пользуясь своим влиянием. Она, несомненно, более зрелый человек, чем я. Мне всегда трудно заучивать текст диалогов. Не то что я манкирую своей работой. Просто так хочется выглядеть органичной на съемке. Может быть, я и ошибаюсь. Когда освобождаешься от проблем, связанных с текстом, это дает определенный козырь. Иногда я сама попадаю в свою же западню. Я боюсь произносить текст механически, быстро, кроме сцен с длинными диалогами. Мне нужно ощущение неуверенности. Но боюсь ошибиться, а это подчас лишает свободы, когда хочешь сыграть не совсем то, что заложено в тексте. На съемке все происходит так быстро! А тут я чувствую, что Режису не хватает времени, он позволяет себе

«Восток — Запад», режиссер Режис Варнье

максимум четыре-пять дублей. Нужно спешить, хотя он очень внимателен и добивается своего в каждом плане. Используя подчас две камеры, мы выигрываем время. Сцена спора с послом, его очень точно играет Рене Фере — он играет человека своего времени, чему помогают внешность и немного старомодная прическа. Я боюсь статичности, ибо режиссура Режиса скорее фронтальная, чем подвижная — немного похожая на него самого. Снимает Лоран Дайан, и мне так нравятся его мягкий взгляд и энергия. Если бы только не кричали постоянно «Тишина!», обстановка была бы более теплая. Но все равно, дела идут неплохо, я, наверное, просто устала, дни кажутся такими длинными. Пью много чаю и какао, ибо еда в столовой не ахти какая. Вечером с трудом засыпаю.

Снимаем в посольстве. Дни такие короткие. Очень холодно, и после каждого плана спешу к батарее. Перерыва на обед не будет. Заскакиваю в итальянское посольство, куда меня пригласили попробовать пирожные. К ним подали белое вино, так что готова опять к морозу и последним планам. Зарядил мелкий дождь. Несмотря на две камеры, мы так и не сняли сцену целиком. Придется вернуться в субботу, ибо это единственный день, когда разрешено снимать на посольской улице, рядом с собором Александра Невского. Режис умеет выходить из трудного положения, даже когда приходится действовать одному против всех. Мне далеко до него, но это не важно сегодня. Меня беспокоят слишком легкие туфельки Сандрин. Режис — к моему удивлению — недоволен ее костюмами и гримом. Но ведь действие происходит в России в 50-е годы. Он хочет, чтобы Сандрин была красива, а ведь надо учитывать, что она жила в советской коммуналке. Потом, я думаю, он изменит свое мнение. Так всегда бывает, когда на экране приходится восстанавливать прошлое: что-то придумывается, а затем слегка или всерьез меняется. Режис хочет переснять сцену с Сандрин в бездействующем бассейне. У меня с ним были такие же конфликты на «Индокитае». Обещаю быть более бдительной. Все время думать о фильме не хватает времени. Поражает русский актер Олег Меньшиков, который заучивает французский текст, стараясь повторять все фонетически точно, и которому удается при этом хорошо играть. Его переводчик пишет ему французские слова по-русски. Это вовсе не просто и требует от исполнителя изрядной смелости. Очень зажатый актер, нервный и скрытный, но привлекательный.

Я стибрила эмалированную пепельницу 50-х годов в театре, она будет выглядеть прелестно, надо только ее хорошенько отчистить...

В субботу идет снег. Тишина, покой, нищета, скрытая под снегом. Снег завалил Софию. Сандрин устраивает вечеринку в «Голубом доме». Очень симпатичное место. Пытаюсь танцевать, но по-настоящему войти в атмосферу вечеринки не удается, несмотря на присутствие такого веселого человека, как Юбер Сен-Макари. Мне знакома часть группы, но я чувствую себя случайной прохожей. Это не мой фильм. Я занята всего три недели. Чувствую это, снимаясь с Сандрин, героиней картины. Это непросто, я не привыкла быть неглавной фигурой даже в течение нескольких съемочных дней, хотя и играла эпизоды в фильмах Каракса, Гарреля и Рауля Руиса.

Вторник, декабрь

Мне назначено сниматься попозже, и это хорошо. Немного волнуюсь, поскольку придется играть очень театральную пьесу в огромном зале, в котором сегодня заседает парламент, а прежде помещалось ЦК ВКП(б). Четыре сотни участников массовки. Декорация скупая: черный фон с золотыми оборками, черное канапе, черный пол, черно-золотые костюмы. Прямой свет, зрители первого ряда ослеплены освещением, так как идет съемка в зале. Снова вспоминаю «Последнее метро».

Тяжелый костюм сильно стесняет. Молния расстегнулась. Чувствую себя скованной. В такой одежде многие вещи сделать невозможно. Это тюрьма для тела и для головы тоже. Отмена корсета — настоящая революция!

Побудка в субботу в 8.30 — надо доснять сцену перед посольством. Небо чистое, голубое. Приходится прерваться на обед, так как на площади слишком много солнца! Съемка в университете — имитация коридора TNP[2], в котором играет моя героиня Габриель. На мне красивый черный костюм с карманами. Волосы опускаются на плечи кольцами. Только два плана — уже поздно. Я ощущаю свое присутствие, но все равно я здесь словно проездом. Когда отснят последний план, Режис сообщает всем о моем отъезде. Мы не прощаемся, ибо вечером состоится банкет, который устраивают костюмеры и гримеры.

Надо бы поговорить с Режисом о Сергее[3]. В идеале его надо было бы частично дублировать. Он говорит по-французски, но недостаточно свободно.

«Индокитай», режиссер Режис Варнье, 1991

Суббота, 20 апреля, Ханой

После двадцати часов полета я на месте. Спала лучше обычного, здесь холоднее, чем предполагалось. Небо в темных тучах. Нас встречают у трапа, прекрасная машина с кожаными сиденьями, шофер превосходно говорит по-французски. Пока проходим таможню, ожидаем в большом зале на покрытых чехлами скамейках. Это напоминает мне VIP-салоны аэропорта Шанхая. Таможня не спешит, и я мирно засыпаю, поджав ноги на твердой скамье.

Прибытие в отель (точная, говорят, копия кубинского!), серый камень, маленькие фонтанчики воды поливают бамбук, плоская галька, мостики, не очень подходящая по стилю витая лестница наверх, четкий и улыбчивый персонал, достаточно хорошо понимающий французскую речь. Это отель «Интернасьональ». Мой люкс находится позади главного здания, в одном из кубиков на сваях, связанных между собой деревянными мостиками, висящими над большим заросшим прудом. В пруду копошатся женщины и дети, вытаскивая оттуда крабов, мидии и другую живность, некоторые рыбачат до глубокой ночи...

[2] Парижский Национальный театр.

[3] Речь идет о Сергее Бодрове, исполнявшем в фильме роль Саши.

«Индокитай», режиссер Режис Варнье

Визит в конце дня на местную «Чинечитта», где находятся кабинеты продюсеров и мастерские для изготовления декораций и костюмов. Помещение запущенное, но просторное, в нем царит какая-то особая атмосфера. Мастерские по пошиву костюмов просто удивительные, сюда привезли целую деревню мастеров, мужчин и женщин, чтобы расшить одежду для сцены приема. Они все молодые, жесты уверенные, продуманные, дело-то ведь трудное — вышивание по шелку. Характерный, очень приятный звук — от иголок, протыкающих нить через натянутую на бамбук ткань, — напоминает звук дрожащей струны. В красильне стоят большие чаны, на столах — выкрашенные в природные цвета материи. Есть тут и мастерские по изготовлению музыкальных инструментов, бумажных игрушек. Делают на студии и мебель, часть которой отправляется в Малайзию.

Ужин в ресторане «202» (по названию улицы), вокруг нас одни французы, ибо тут снимает группа фильма «Дьенбьенфу». Подают фаршированных крабов и горький чай, приходится просить кипяченую воду, чтобы его разбавить. Возвращаемся по улицам, заполненным людьми, жизнь тут кипит до одиннадцати вечера.

Я живу в Хайфоне, в прекрасном месте, где сумели поселить лишь десяток людей, это скорее резиденция, чем отель, с большими комнатами, с деревянными рамами на окнах, выходящих на террасу вдоль всего этажа. Простота, но роскошь, есть холодильник, москитная сетка и большой ковер. Не жалею, что привезла с собой стоваттные лампочки для чтения по вечерам.

Понедельник, 22 апреля

Я решила отправиться на лодке посмотреть, как снимают объект «Форт». Огромный залив, который бороздят сампаны с черными парусами, напоминающие бабочек на фоне зеленой воды, окружен горами, поросшими седыми елями.

Декорация великолепная. На месте взорванных скал выбиты ступеньки, чтобы добраться до вершины, с которой можно видеть с двух точек построенную декорацию: бамбуковые арки, мост с одной стороны, контора больницы — с другой. Великолепная по своей простоте, как все, что создается руками ремесленников, она отличается хрупкостью и одновременно способностью, как и сами здешние люди, сопротивляться времени! Французская столовая размещается между двумя судами на барже под полосатым навесом, у нас еще есть два автобуса, приспособленные под трейлеры, холодильник, кровати и туалет. Все тщательно подготовлено к длительным съемкам, которые желательно обеспечить максимальными удобствами. Я такого не ожидала! Нам ведь советовали даже мыло привезти, я, правда, проявила предусмотрительность лишь в отношении еды, прихватив, по примеру англичан, йогурты, мед и чай.

Вторник, 23 апреля

Последний день отдыха перед первым моим съемочным днем в банях Паоло Кондора: это почти финальные сцены фильма, во всяком случае, последняя встреча с актрисой Лин Дан — Камиллой, моей дочерью по картине. Трудно себе представить — из-за места действия — что-либо более сложное для актеров, которые только начинают работу в фильме! Не надо бояться, и лучше всего довериться самой сцене, силе ее воздействия.

Среда, 24 апреля

Побудка в 6.30, поскольку дорога плохая. Так что едем без завтрака, и приходится взять термос. Путь в 30 километров займет целый час. Детали декорации поразительные. На море отлив, длинная полоса топи и посредине маленький аэродром, на котором работают пленные и моя Камилла, и все это на фоне гор, седых елей, отражающихся в воде, и темных, как уголь, стен. Черная пыль проникает в вас сразу, не успеваешь от нее защититься. Массовка более достоверна, чем сама природа. Небольшое опоздание, ибо каторжники вы-

глядят, с точки зрения Режиса, слишком молодо для политических заключенных, и он отказывается снимать нашу сцену, не отсняв предварительно колонну, которая должна, наконец, сказать зрителю, что герои находятся в несвободном мире. Потом солнце будет появляться и исчезать. Размещение статистов самое приблизительное, ибо сцена должна воздействовать чисто эмоционально, поэтому снимается длинный общий план, а затем одновременно два крупных двумя камерами. Не будем торопиться.

Возвращаюсь в свой автобус и спокойно засыпаю, пока меня не разбудят, чтобы сказать, что нет никакой надежды снять даже первый план приезда моей героини. Уже пять часов. Но время потеряно не для всех, первая часть сцены — без меня — отснята вполне благополучно, несмотря на трудности, возникшие по вине вьетнамской группы, весьма ловко использующей малейшие затруднения для увеличения сметы расходов и не очень заботящейся о крестьянах из массовки. Они с самого утра и до двух часов дня ничего не ели, кое-как защищаясь своими туниками от палящего солнца. Похоже, на их питание в смету не заложены деньги, а может, они пошли на другие нужды. Приходится проявлять большой такт в наших отношениях с вьетнамскими коллегами, съемки тут продлятся до 13 мая.

Четверг, 25 апреля

После того как плохо спала ночью, чувствую усталость перед первым моим настоящим съемочным днем. К счастью, съемка начала первого плана задерживается, и я отдыхаю в своем автобусе. Режис поговорил со мной и Лин Дан отдельно, так как сцена очень эмоциональная, долгих репетиций не будет, только с массовкой пленных, солдат, полицейских (роли которых играют русские и болгары). Нас двоих снимают с помощью длиннофокусной оптики и стедикамом. Мой пробег к Камилле и ее отказ уехать со мной Режис хочет закончить очень крупным планом с обеих камер, он стремится ничего не потерять, не упустить, и я ему благодарна за то, что он не жалеет времени, чтобы объяснить всем значение этой волнующей сцены. Он говорит с нами до последней минуты. Я чувствую его нервозность в работе с оператором, который снимает ручной камерой не очень умело. С трудом узнаю Лин Дан в веренице заключенных, настолько она плохо выглядит (я рада, что настояла на том, чтобы ей сделали в ее черных волосах седую прядь, которая смотрится как эмоциональная рана). Мало дублей, к тому же не хватает естественного света, поэтому не удастся закончить сцену. Сыграть то, что нужно, будет непросто, особенно ей: я ведь только слушаю ее, но выбора нет, и придется извлечь из того, что сняли, максимальную пользу.

Пятница, 26 апреля

Судьба благоволит нам, и мне тоже, я много спала, часов восемь, не просыпаясь, чего со мной уже давно не случалось. Свет для ракорда появился только после полудня, у меня полно времени, чтобы подготовиться. В конце концов помогает погода, и мы заканчиваем снимать сцену без спешки, которой бы не избежали накануне. Текст адски трудный. Режис требователен и заставляет нас повторять его несколько раз, ибо наша сцена требует большой эмоциональности. Она стала длиннее и представляется мне более достоверной в показе мучительного для обеих героинь расставания.

Я знаю, что меня любят, мной восхищаются, я ощущаю это, но в атмосфере всеобщего восхищения чувствую, что все отдают себе отчет, какой важный фильм снимается и что успешное начало еще не гарантия качества целого. Однако какое же удовольствие погрузиться в настоящие чувства, в работу, которой умело руководит режиссер. Какое удовольствие сниматься, когда знаешь, что сцены хорошо отрепетированы. Выкрашенные вручную в неопределенные тона, костюмы массовки просто великолепны. Художник по костюмам Пьер-Ив проделал невероятно трудную работу, но он знает, что это будет всеми замечено. Я чувствовала себя легкой и расслабленной, возвраща-

ясь вечером в отель. Было темно, 19.35. Я уже научилась бежать по дороге, лавируя среди грузовиков, машин, велосипедов, рикш с их повозками. Все люди вокруг работают, руки у них всегда чем-то заняты.

Суббота, 27 апреля

Ужин с оркестром в отеле — до зари. Вечеринка показалась мне немного пафосной, она затянулась, надеюсь, калории от выпитого шампанского прекрасно усвоились во время первого же танца.

Излучая детскую радость, умненькая Лин Дан громко смеется, показывая очаровательные ямочки. Венсан Перес (Жан-Батист) красив, держится свободно и немного загадочно. Очень деликатен.

Бритоголовый и неузнаваемый, чистопородный поляк Анджей Северин, сразу взмокший в своей куртке, танцует, как акробат, и говорит с непередаваемым акцентом.

Продюсерская и режиссерская группы безупречны, все симпатичные и увлечены работой. Она отнимает по восемнадцать часов в день под наблюдением спокойного и неумолимого Режиса, который думает лишь о фильме и об актерах. Благородный, внимательный вампир, этот сын военного!

Мы покидаем бухту Алонг, семейный отель-пансион, такой тихий и полный воздуха. Где-то на вершине холма виден большой дом, говорят, это санаторий, в округе полно угольных шахт, разработка в которых ведется допотопным способом, завалы здесь случаются часто.

Длинный и тяжелый путь, велосипедисты никогда не уступают дорогу. Семьдесят километров мы преодолевали пять часов! Проливной дождь над Ханоем, почти тридцатиградусная жара.

Вторник, 30 апреля

Направляемся в «Чинечитта». Здешние мастерские вышивальщиков производят огромное впечатление, столяры завершают работу над катафалком, покрывая опоры красным лаком и украшая скульптурами. Сумеет ли Режис при очень сжатом графике снять за один день похороны на реке и еще за один — нападение на мандарина? То есть отснять все эти красоты? Я бы посоветовала ему использовать четыре камеры.

Прибытие в деревню. Туча детей и женщин, стариков; дети явно боятся, но следуют за нами по пятам. Женщины красивы и улыбчивы. Все улицы вымощены кирпичом, встречаются каменные дома со скульптурными воротами. Всюду вода. Минуем плавающих среди азиатской растительности уток и останавливаемся у студии. Очень простая чайная церемония, после чего направляемся к вышивальщикам, работающим в пагоде. Они не обращают на нас внимания, поглощенные работой над сложными костюмами — туниками для свадебной церемонии, на которых мастера вышивают драконов, горы, облака.

У нас возникают сложности с местной полицией, ибо ее не предупредили о нашем приезде. А мы выехали из района Ханоя, о чем следовало предупредить и испросить разрешение. Несмотря на то что глава местной администрации — брат хозяина вышивальной мастерской, все равно потребовалось составление протокола. Костюмер Пьер-Ив Гайро отправляет нас вперед, обещая уладить формальности, чтобы мы не теряли время. Небо в красных всполохах грозы. Нам потребуется больше часа, чтобы вернуться в Ханой. По пути встречаем велорикш под пластиковыми накидками. Несмотря на дождь, они не перестают крутить педали.

Пятница, 3 мая

Возвращаюсь на студию для примерки вьетнамской одежды, которую я решила надеть для сцены в пагоде, куда я несу приношения после исчезновения Камиллы. Костюм строгий, прекрасный, светло-синий, напоминающий тунику, то есть малозаметный среди переодетой массовки. Воздух влажный, очень жарко. Я примеряю коричневую вышитую тунику, сшитую для ко-

го-то другого: ее легко можно подогнать на меня. Черные брюки, шелковый тюрбан. Предлагаю Режису снять меня и в том и в другом костюме среди других женщин.

Суббота, 4 мая

Завтрак с Венсаном в старинном ханойском ресторане, где подают одно рыбное блюдо. Венсан красив, и все это замечают, улыбка у него открытая и нежная, которую иногда портит строгий и какой-то отсутствующий взгляд. Он мне кажется серьезным и застенчивым человеком. Ему пришлось начать с самых трудных сцен — тайной поездки с Камиллой, когда приходилось играть не столько действие, сколько «состояние души».

Воскресенье, 5 мая

Посещение антикваров. После снимавшегося тут фильма «Дьенбьенфу» эти лавочки значительно опустели! Вообще-то вывозить ювелирные изделия запрещено, но мне хочется купить несколько вещей, чтобы на память о фильме украсить ими свою комнату.

Обед у посла Бланшмезона, девять французов и огромная вьетнамская делегация, но довольно неформальная обстановка. Министр иностранных дел вынужден будет нас покинуть до окончания обеда. Присутствуют деятели кино, люди с телевидения и радио. Министр культуры сидит справа от меня. Он, естественно, говорит о трудностях, стоящих перед страной, и сообщает, что во Вьетнаме начинают создавать организацию для защиты произведений искусства, вот отчего подчас случаются «перестраховки». «Вы живете, защищенные законами, а мы — правилами, созданными на базе обычаев». Законы тут лишены гибкости, да к тому же, добавляет он, после тридцати лет войны... Они все немного зажаты, но хитры и очень умны, конечно. И вообще тут у меня создается ощущение, что вопреки трудностям вьетнамцы ни от чего не отказываются, ведут себя тонко, ловко и обладают большой сопротивляемостью. Легко можно понять, бывая в городе, почему американцы проиграли эту войну.

Понедельник, 6 мая

Отъезд в 10 часов. Болит горло из-за кондиционеров и жары, но сегодня меня избавили от текста. Мы едем в Чайна Тай снимать сцену в деревне, точнее — в старой пагоде, куда я отнесу приношения, чтобы спасти Камиллу. Средневековая деревня, удивительный покой и таинственность. Окружающие деревню черные холмы покрыты растительностью, пагода находится посреди пруда, в котором купаются дети, дома тут из глины и соломы, с неизменными лавочками перед ними. Режис ждет меня на площади, 35 градусов жары. Никто еще не заходил в пагоду. Режис хочет, чтобы я познакомилась с ней одна. Уникальное сооружение! Два темных здания с низкими потолками, широкие колонны, бамбуковые шторы, а позади — гигантские статуи с выразительными лицами, похожими на театральные маски. Я потрясена. Статуи такие огромные, что их, видимо, поставили тут еще до возведения стен. Буддийские монахини сидят на циновках, кругом лилии и пахнет ладаном. Мне предстоит сняться в длинном плане позади статуй, напоминающих судей, а потом подойти к алтарю, склониться перед ним и положить (так решил Режис сегодня утром) драгоценность, которую я хотела подарить Камилле, когда мы были так счастливы, — в начале фильма. В таком месте, как эта пагода, трудно не сосредоточиться. Надеюсь, что в Малайзии декорации тоже будут прекрасные, но удастся ли сохранить атмосферу съемок? Тут мы ощущаем духовность народа. Туризм еще не испортил Ханой и бухту Алонг. В четверг возвращаемся в Сайгон.

Режис намотал шесть с половиной тысяч километров на спидометре своего микроавтобуса, выбирая натуру полтора года назад. Когда я вижу состояние дорог и всю съемочную группу, готовую в любую минуту начать снимать, я думаю, что на свете найдется не много психов и людей доброй воли для

работы над фильмом вроде этого. Это дорогой фильм, но он точно отвечает своим кинематографическим амбициям и будет идти три часа. Неожиданности в работе над ним недопустимы, никто не имеет права болеть, каждый незаменим...

Вторник, 7 мая

День спокойный, но очень влажный. Мы решаем отправиться в конце дня в знакомую деревню посмотреть театр на открытом воздухе, который будет сниматься этой ночью в прелестной картонной декорации с бумажными фонариками. Зрителей будут изображать две сотни участников массовки, сидящих на скамьях позади маленького озера. Волшебная декорация, освещаемая керосиновыми лампами! Об этом спектакле Режис и Катрин Коэн где-то читали. Им повезло, что они нашли в Ханое труппу маленького театра, режиссер которого обеспечит постановку — точную копию той, что описана в нашей истории. Съемка длинным общим планом и второй камерой для укрупнения. Среди актеров — принцесса Лин Дан, неузнаваемая под гримом, вместе со слугами и с музыкантами справа и слева. Реализм и сказка. Будет сделано два дубля. Начинается дождь, открываем зонты. Венсан в своем удивительном гриме воина (полтора часа работы гримера) прячется тоже. Внезапно поднимается ветер, бумажные фонарики лопаются. На нас обрушиваются потоки дождя, декорация уничтожена в один момент, не всем удается спрятаться, операторы со своей аппаратурой прибегают в автобус, вымокшие до нитки. Тотчас все покрывается грязью, вода до колен, плавают ящики из столовой, вижу одного из костюмеров, уплетающего, несмотря на ливень, пирожные. И все это в облаках неизвестно откуда взявшегося пара. Или это такой сильный туман?..

Вода проникает в кожу, почти все обнажаются до пояса, хуже приходится женщинам, которые не могут на ночь раздеться догола, и, стало быть, их одежда не успеет высохнуть. Режис сохраняет хорошее настроение и спокойствие, не проявляя никакой паники. Вероятно, это объясняется размером разрушений, но, главное, тем, что атмосфера на съемке отменная. Только в такие минуты можно оценить чувство юмора всех партнеров и степень взаимопонимания в группе. Все в одинаковом положении, и это очень объединяет.

Дождь идет целый час. Подумываем о том, чтобы провести ночь у жителей деревни, так как ехать восемь километров по размытой дороге опасно. Придется ждать. Мы все же уедем первые, как разведчики. Подчас Хан вылезает и обследует дорогу, подтянув до колен брюки. Худшее ожидает нас в Ханое, где затоплены некоторые кварталы. Нам приходится петлять по пути к отелю. Посреди улицы лежит похожее на старого гиганта вырванное с корнем дерево. Машина едет по затопленной мостовой, наши ноги — в воде. Мы все же проедем, но придется прыгать, чтобы достичь аллеи, где расположены бунгало. По-прежнему с подвернутыми до колен брюками, Хан вежливо желает мне доброй ночи. Мы ехали почти два часа. Повсюду квакают огромные жабы. Разряды молнии освещают город. Это Ханой, а я вспоминаю Багдад. Вода капает сквозь крышу на мою кровать. Однако я немного поспала, хотя мой синузит не отпускает, так что приходится прибегнуть к антибиотикам. К счастью, я не снимаюсь. Только велосипедисты и мотоциклисты умудряются сегодня передвигаться по затопленным улицам Ханоя, их покрышки издают странные свистящие звуки, напоминая жужжание насекомых.

Пятница, 10 мая

Ночная съемка. Все на месте. Сцена деликатная: моя героиня решает уехать, передает поцелуй дочери, которую узнала, как и Венсана, несмотря на грим и театральные маски.

Понедельник, 13 мая

Отъезд в восемь утра на чартерном рейсе в Дананг, а затем переезд в Хуэ в

машине, на что уходит два часа. Маленькая большая драма в аэропорту: мои костюмы и шляпы из-за отсутствия места были засунуты в крафтовый пакет и превратились в груду тряпок — Альберто обнаружил это, выходя из самолета. Я сдержалась, ибо видела, как Режис закипает от ярости. Были взломаны замки наших чемоданов! Я расстроилась. Вуалетка из сцены похорон разодрана в клочья, большую кожаную шляпу не восстановить. Одно расстройство.

Получасовой подъем, двадцать носильщиков, трудная дорога, угольные копи, змеи, но погода почти идеальная, оправдывающая сей крестный ход. И наконец море. Берег великолепный, маленькие пустынные пляжи, зеленые холмы.

Прибытие в отель «Хуонгчанг», множество улыбчивых девушек-грумов, массажисток. Похоже, что моя переводчица Моник уже побывала тут. Балдахин над постелью для новобрачных и массивная мебель с инкрустациями из китайского лакированного дерева. Комфорт, ковры, холодильник и ванная-сауна. Белые лотосы, большие окна, выходящие на реку с сампанами, баржами. Вид прекрасный и романтичный — на лагуну. Комната большая. Чувствую, что буду хорошо спать.

Посещение (на склоне дня) декорации императорского города, над воссозданием которого трудилась четыре месяца бригада декораторов. В здешних условиях было непросто переделать балюстрады, поднять уровень воды в бассейне, в котором должны плавать закрепленные на дне кувшинки. Бассейны почти готовы, великолепно выглядит выкрашенный в желтый и красный цвет большой павильон, кажется, он сохранил свою первозданную свежесть. С волнением жду завтрашнюю съемку: мое появление в квартале, куда не ступала нога европейской женщины, проход по галерее. Вероятно, впервые европейский фильм снимается в императорском квартале в Хуэ, бывшей столице этой страны. Режис приезжает к вечеру, измученный и счастливый, небо чистое, почти как ему нужно. Рассказывает о предстоящей съемке.

Среда, 15 мая

Подъем в 6.30. Длинная сцена похорон на реке, с большим числом судов и кортежей. Я думала, что съемка затянется, несмотря на вчерашнюю репетицию.

«Индокитай», режиссер Режис Варнье

Во-первых, задействованы две лодки с плакатами, потом речи, потом красный лакированный катафалк, я вся в черном, маленькая пятилетняя Камилла в белом кружевном платье, затем лодка с приношениями, барка с музыкантами, одетыми в белое и сиреневое. Ни дуновения, даже на воде. Не смею спросить, какая температура воздуха. На первый, очень сложный, восьмиминутный план со всей подготовкой и дымами потребуется два часа. Будут сделаны два полных дубля, весь день я чувствую, как страдает моя маленькая Камилла от жары и усталости, стараюсь, насколько возможно, обмахивать ее веером. Даже стоя, я вижу, как закрываются ее глазки, но она не теряет серьезности. Кажется, мне никогда не было так жарко.

Как и монастыри, пагоды строились на совершенно определенных местах, приоритетами при выборе места были пейзаж и свет. В 17.30 — конец съемки. Вижу, как Режис согнулся пополам, стал серым от боли в желудке. «Я знал, что будет трудно снимать похороны». Он был так бледен, что я подумала: ему плохо. Он только что узнал, что умер его тяжело болевший брат. Еще до отъезда во Вьетнам он понимал, что не сможет быть на похоронах. Пришлось посидеть с ним. Мы предлагаем ему поменять план работы, поскольку сейчас он не в состоянии снимать покушение на мандарина. Уже восемь часов, а тут так сложно отменить массовку. Ответ мы получим только к одиннадцати часам. Ему надо позвонить. Предлагаю отвести его на почту в Хуэ. Впервые обнаруживаю, что он левша, но мне самой приходится написать номер, так дрожат его руки. Ждем двадцать минут, болтая с прелестной дежурной в огромном здании, напоминающем мне Россию. Режис смотрит на меня и говорит, что лавандовый цвет моего лица похож на цвет стен. Это правда, мы улыбаемся, а потом он идет в третью кабину — для шестиминутного разговора. Я вынимаю доллары у него из кармана, чтоб оплатить звонок.

Четверг, 16 мая

С трудом проснулась в 6.45. Снимается более спокойная сцена у пруда среди лотосов. Мы как будто снова сближаемся с Камиллой, которую отпустили для подготовки свадьбы, и она в строгом черном шиньоне выглядит, как маленькая принцесса, я не смею к ней приблизиться. Только голос Лин Дан за кадром напоминает в этой сцене о детстве. Место такое тихое, такое красивое, ночью декораторы снова опустили в бассейн белые и розовые цветы лотоса. Мы сидим спиной друг к другу в маленьком флигеле напротив пагоды. Трудно не вжиться в роль в таких сценах, где все дышит правдой. Что будет в студии? Там Режис станет рассказывать историю перед каждым важным планом, я знаю, он останется внимательным и терпеливым до конца работы. Вчера он сказал, чтобы я не волновалась за судьбу фильма!

Пятница, 17 мая

Покушение на мандарина во дворе Урн. Императорский дворец.

Огненно-красное платье, шляпа для приемов из черной кожи. Выхожу из своего автобуса в настоящее пекло. А надо выглядеть свежей для съемок в пагоде. Ни малейшего намека на ветерок. Я вижу пятна на своем муслиновом платье, которое липнет к телу. Огромные бронзовые урны наполнены ладаном, длинная панорама до ступеней во флигель, где находятся мандарин (врач по профессии!), его молодая супруга, одетая в черное, местная знать. Обстановка натянутая, Режис нервничает, но старается шутить, ибо помимо Анри Марто — Эмиля, моего отца по фильму (похожего на персонаж XIX века из «Смерти в Венеции»), в съемках участвуют лишь непрофессионалы, которые будут вызывать некоторое беспокойство у съемочной группы на протяжении всего дня. Робеющие и улыбчивые, женщины не способны играть страх в момент покушения, и я чувствую, что Режис, уже не раз откладывавший съемку этой сцены, даже не пытается ими руководить. Но ему придется. Однако смущение и простодушие статистов из массовки помогут ему упростить сцену в большей степени, чем он думал. В три часа он уединится на не-

которое время в пагоде. Я едва не раздавила мандарина, стараясь прикрыть его в момент покушения. Он падает с кресла, а это не было предусмотрено; сама не знаю как, но я продолжаю играть сцену. Прежде чем повторить ее, мы хохочем минут пятнадцать. Я устала, особенно от жары, и последний дубль будет сделан в спешке — под первыми каплями дождя.

Понедельник, 10 июня

Первый день на плантации. Небо в облаках, душно, пальмы, каучуконосы, белые ручейки эластика, медленно стекающие по пальмам в кувшины, запах соевой массы, свернувшегося молока, кули с фонариками (ведь работа у них начинается рано), дымка тумана — все это великолепно. Через полчаса моя прекрасная льняная голубая блузка прилипнет к коже, на мне шляпа, гипюровые брюки, но я успешнее сопротивляюсь влаге, чем солнцу. Сцена с хлыстом и стоящим на коленях кули – у него потрясающее лицо. Оно не войдет в кадр. Как и то, что я его бью, не переставая выглядеть благодушной хозяйкой, в духе поговорки «кто сильно любит, тот сильно наказывает». Чувствую, что Режис (вместе с Венсаном) хочет подробнее снять сцену нашей первой встречи, чтобы иметь достаточно материала при монтаже. Дни очень тяжелые и длинные, ибо одна дорога занимает час. А вчера опять потоки дождя залили город, проезд на место съемки затруднен, придется воспользоваться джипом. Задержка на целый день, поскольку грузовик с аппаратурой для дыма не смог проехать, наша первая утренняя смена в Малайзии пойдет прахом. Продюсер Эрик Хейман посылает в воздух проклятья, и я его понимаю. Ничего не остается, увы, как поддерживать Режиса в его отказе снимать без дыма. Иначе вся магия сцены, атмосфера в джунглях и в особенности появление Жан-Батиста, архангела в белом, пропадут.

Вторник, 11 июня

Приезжаем на фабрику. Какая красота, но какое безумие ставить такие дорогие и реалистические декорации ради недельной съемки одной роскошной сцены: настоящий кабинет, работающие станки. Все прекрасно, точно, правдиво, как и аксессуары, костюмы. Вопреки трудностям (только важные сцены, ни одной проходной), Режис заставляет группу щадить актеров, помогать им во всем. Длинная панорама. Жара давит, к полудню она достигает сорока градусов. Я уже, бывало, снималась на жаре, но никогда в жизни так не потела!

Приехала Доминик Блан — Иветта. Большая сцена — одним планом. Выходит, одетая по парижской моде: яркое платье, жемчужное ожерелье, с каким-то растением и клеткой для птиц! Сцена хорошо написана, играет она действительно прекрасно. Режис любит актеров и без ума от своего фильма. Он все время в работе. В девять вечера он на совещании, подчас бывает очень напряженный, берет слишком много на себя. Но я понимаю, какое он испытывает удовольствие от работы, и сознаю всю меру его ответственности. Необычайный фильм, снимающийся в изумительной стране, огромный бюджет, прекрасный сценарий, все это должно принести ему успех. Мы с ним подружились, много разговариваем, особенно вечерами, он расспрашивает меня обо всем, ему это удается, ведь десять лет он проработал психоаналитиком! Режис очень любопытен, но при этом внимателен. Он много требует от меня, но и сам много мне дает.

Фабрика находится действительно далеко, каждый день на дорогу уходит час сорок пять. Невозможно проехать, такое движение, самые сумасшедшие тут — мотоциклисты... Мы снимаем в самые тяжелые часы, поскольку я не снимаюсь рано утром – такое обещание мне дали во Франции, а в шесть часов уже темнеет. Во дворе все время работают вентиляторы. Я без парика, на мне платье из муслина, мне очень жарко. Как и всем работающим в каучуковарильне. В своем красном платье устраиваюсь в кабинете, включен вентилятор, кладу ноги на стол. Обнаруживаю мертвую птичку Иветты в клетке, ей забыли оставить воду в воскресенье. Вспоминаю «Сирену с «Мис-

сисипи». Когда она выходила из кабинета в шелковом платье, с клеткой в руке, думаю, она испытывала те же чувства. Жара тормозит съемку. Мы не закончим сцену даже при освещении. Приходится остановиться из-за перебора времени. Думаю, мы достигнем компромисса: будем снимать максимум четыре дубля, за исключением тех случаев, когда выходит из строя техника... Снимать такой дорогой фильм — чистое безумие. Надеюсь увидеть отпечатанный материал через десять дней. Мне надо проверить, даже в немой копии, насколько точны характеры героев, атмосфера. Надеюсь и фонограмму послушать. После каждого дубля я всегда спрашиваю звукооператора, хорош ли звук. Вероятно, я впервые ощущаю себя ответственной за фильм, сценарий которого написан для меня, и за выделенный бюджет, все это огромный подарок, которым я пользуюсь ежедневно без зазрения совести, испытывая такое же удовольствие, как было на «Последнем метро». К тому же чисто физически я в хорошей форме, несмотря на довольно маленький для меня вес — 54 килограмма, — который хорош для талии, для корсета того времени, но не столь благоприятен для лица, тем более что глаза страдают от жары и недостатка сна. Все испытывают те же трудности, но это будет заметно только на пленке, выброшенной в корзину. Не должно быть ничего, что не соответствует снимаемой сцене, характеру героев.

Среда, 12 июня

Ночная съемка. Иду поужинать со всеми. Канонерка у пирса. Венсан и Тибо великолепны в своей белой форме, такие правдивые и молодые. Режис немного волнуется. Слишком шумно на реке. Сцена трудная, и по требованию звукооператора придется отложить начало съемки на полчаса. Ночь предстоит нелегкая, работа будет продолжаться до трех часов. А ведь придется сжечь сампан, и это затянется до семи утра. У меня изменился график работы, осталась только репетиция первой сцены с мадам Мин Тян. За десять дней мы отстали по графику на три дня, и продюсеры нервничают. Но график работы такой сжатый, а надо снять столько сцен, что просто трудно сделать все хорошо, учитывая смету, двести тридцать человек массовки, которую непросто перевозить с места на место. Малайзийцы не похожи на вьетнамцев, которые были заинтересованы в работе. Америка без Америки. Вчера, приехав в деревню, я впервые ощутила атмосферу нашего фильма. Вспоминаю Ханой, бухту Алонг – такие близкие и далекие. Венсан великолепен в трудных сценах. Ему помогает опыт работы в театре. У него, как всегда, строгий и одновременно нежный взгляд.

Пятница, 14 июня

Мы репетировали вчера первую сцену с актрисой, играющей мадам Мин Тян, все шло нелегко, она непрофессиональная актриса, и Режису в работе с ней подчас не хватает выдержки. Ему пришла в голову хорошая мысль: пусть она говорит по-вьетнамски, это скроет слабости ее игры. Но ей даже удались последние сцены. Какой же это риск для такой важной роли!

Суббота, 15 июня

На следующий день после курильни опиума. У нас будут некоторые сложности с другой актрисой, но и для профессионала сыграть эту сцену было бы тоже непросто. Ей надо двигаться, властно говорить, курить. Мне она кажется скованной, боязливой и Режису подчас приходится подталкивать ее. При наличии разных отснятых планов этой сцены она даже будет в конце смены совсем недурна, так что можно будет ее дублировать.

Четверг, 20 июня

Длинная сцена, снятая одним планом. Приезд Жан-Батиста, который просит взять ребенка, первая наша сцена после пощечины на Рождество. Я спросила разрешения надеть зеленую индокитайскую тунику, купленную в Хуэ и принадлежавшую семье императора Бао-Дая. Эта сцена — последняя, в ко-

торой я вижу его живым. Жаль. После четвертого дубля Режис понимает, как мы измотаны, но ему хотелось бы, я чувствую, снять еще один, последний, дубль.

Мы по-прежнему ждем возможности посмотреть отснятый материал. В Париже они не понимают нашего нетерпения и говорят, что все хорошо, мы должны, стало быть, успокоиться и быть довольными. Но они не делают фильм и не понимают здешних трудностей. Ведь у нас нет ничего под рукой, чтобы что-то заменить, что-то повторить, улучшить. А это необходимо, учитывая вложенные средства и усилия, То, что было сделано во Вьетнаме, невозможно сделать тут, в Малайзии.

Пятница, 21 июня

Одиннадцать часов. Наконец-то смотрим материал в Бальном зале отеля. Но проектор не совсем исправен, и все выглядит туманно. Пытаемся что-то подкрутить, но через час понимаем, что бесполезно. Вместе с Режисом решаем просить, чтобы из Парижа прислали видеокассеты. Пока испытываются новые тонвагены, снимаем сцену признания с Лин Дан в зимнем саду, ночную сцену, короткую, но очень трудную для нее, ибо она должна все время громко плакать. Режис решает снимать двумя камерами. Оператор уступает в интересах фильма, хотя думал поиграть с бликами на лицах актеров. Всего три дубля, и все получается так же хорошо, как если бы моим партнером был Венсан. Когда помогаешь партнеру на его крупном плане, ты играешь для него за кадром, чтобы облегчить ему задачу. И у него все получается.

Суббота, 22 июня

Снимается танго. Успокаиваю Лин Дан, говорю, что будет по меньшей мере четыре плана, две камеры, чтобы снять реакции, и потом мы же не в Берси перед двадцатью тысячами зрителей стадиона, если не получится — переснимем. Сегодня она более уверена в себе. Снимаем первый план, когда я тащу ее танцевать танго, ее профиль, мой профиль, крупный план, за нами наблюдают сотрапезники, пытаюсь не показывать свою растерянность!

С танго все прошло хорошо, мы стали увереннее, несмотря на три камеры и множество людей. В монтаже, убеждена, это будет безупречно. Режис решает снимать спор и пощечину одним планом, мы опять вечером выйдем из графика. Я замерзла. Моя вилла стоит на высоком холме, белые облака плывут в нашу сторону, одиннадцать часов, и они забираются, подобно приведениям, в дом. Стараюсь подремать на диване в декорации, чтобы слегка набраться сил. Вся массовка ушла, осталась только Лин Дан. Четыре дубля, мы оба с Венсаном в большом напряжении, боюсь сделать ему больно, так как обе пощечины следуют в конце плана, как разрядка всей сцены. Венсан глух к моим словам, бледен, решителен. У меня вспотели руки, хотя мне холодно. Режис очень взволнован. Он любит снимать важные для него сцены, которых боится сам, ибо они получаются сильнее, чем написаны в сценарии.

Вероятно, не нужно показывать, как мы все счастливы на съемках: удовольствие, удовлетворенность приносят успокоение. Может, поэтому я перестала волноваться и следить за темпоритмом каждой сцены. Надо быть бдительнее, но Режис так радуется тому, что делает, что отсутствие напряжения может навредить картине. Во всяком случае, об этом надо будет поговорить с ним, он готов все выслушать.

Среда, 26 июня

Сумбурный день — съемки днем и вечером. Ракорды в конце вечера с пощечинами, конечно, превышаем отпущенное на это время, снимая последний план с Лин Дан. В довершение всего меня укусило под глазом какое-то насекомое. Пары гостей великолепны, прически, платья по моде 30-х годов. Завтра режиссер видеоролика о съемках фильма и корреспондент «Стюдио» Жан-Пьер Лавуанья заменят отсутствующих актеров массовки. Хотя они и люби-

тели, но с ними легче. Начинаю волноваться по поводу материала и поведения продюсеров, которые нервничают из-за задержек на целую неделю. Режис дает мне прочитать письмо страховой компании, которая гарантирует успешное окончание съемок к 20 июля, говорит о том, что надо нагнать упущенное время и о том, что следует снимать быстрее. Надо, чтобы Режис сам позаботился об этом. Группа это оценит. Приближение грозы не помешает отснять приход Венсана и потом полную луну.

Пятница, 28 июня

Звонок Кьяры из Рима разбудил меня, она беспокоится из-за операции Марчелло[4], боится, что он не проснется, успокаиваю ее, надеюсь, что все обойдется, но, разволновавшись, не могу уснуть. Уже 7.30, тем хуже. Приходится спокойно заняться банальными вещами, но мой радикулит не отпускает меня впервые после отъезда. Внезапно начинаю все чаще вспоминать Париж, может быть, я слишком глубоко все это запрятала внутрь. Я еще не готова к возвращению. Поэтому глотаю лекарство на голодный желудок, давлю сок из купленных на рынке мандаринов, пью кофе. Тосты, мед, музыка, небольшая уборка, но все это меня не успокаивает. Приезжаю на съемку, погода хмурая, царит волнение, аппаратуру спускают вниз. Они, наверное, будут работать всю ночь, и это напоминает о том, что съемки подходят к концу. Снимаем сцену обеда до признания Лин Дан, короткие планы, необходимые, но «не важные», как говорит Режис. Снимается воздушный змей... Сегодня вечером фотосъемка всей группы.

Понедельник, 1 июля

Возвращение на фабрику. Три перемены костюмов. Ракорды первой недели, с кровотечением из носа, общий план сцены пожара с отцом. Мы снимаем этот план в начале дня, он короткий, мне надо плакать, мне действительно больно, я обманута в своих надеждах, так что можно будет снять быстро. Потребуются три дубля. Мы работаем тут последний день. У меня одна сцена встречи с Жан-Батистом на плантации. Я и не рассчитывала на это. Косари с лампами на касках, утренний плотный туман, я в сапогах делаю надрезы на деревьях, крупный волшебный план, и еще один, где я освещена свечой кули. Начинается мелкий дождь, и мы успеваем снять последний общий спокойный план плантации, такой дорогой мне, с аккуратно высаженными каучуконосами и с ведерками, подвешенными к надрезам на стволах. Если пойдет дождь, то все пропало, и молочко собирают лишь, как они выражаются, для «крафта», из которого изготовливают каучук невысокого качества, идущий на покрышки. Вся французская жадность — в этих стаканчиках, в которые собирают драгоценную жидкость, текущую потихоньку, как мед. В этой жидкости — оправдание жизни французов тут, вдали от дома. Сегодня молочко больше не собирают, предпочитая пальмовое масло, которое более рентабельно. Каучук в наше время не нужен.

Среда, 3 июля

Последний план в порту Ипох. В принципе, три плана, запаянный гроб с Жан-Батистом в ангаре среди индокитайских докеров, несущих лед, овощи и сырое мясо, запах и жара вызывают тошноту. Я не предполагала, какой шок вызовет вид гроба с Жан-Батистом. У меня сдали нервы, и никак не удается сыграть волнение на крупном плане. Несколько дней назад была годовщина смерти Франсуазы, вчера день рождения Пьера и Сильви, моей сестры, которая сообщает, что ее невестка Каролина ждет ребенка. Такова жизнь, я же так далеко, подчас мне хочется бросить фильм, который отнимает столько сил, и вернуться хоть ненадолго в мою обычную жизнь. Кьяра и Пьер летят в США. В воскресенье начинаются каникулы, а тут значение имеет лишь фильм, к счастью, он богат событиями и полон всякой всячины.

---

[4] Марчелло Мастроянни — отец дочери Катрин Денёв Кьяры.

Четверг, 4 июля

После некоторых перипетий еду в машине в Ипох, снимаюсь вечером в сцене в деревне, которая будет сожжена, а потом в течение двух дней, точнее ночей, предстоит длинная сцена с Ги (эту роль играет Жан Янн), которая заканчивается посреди горящей деревни! Чтобы ее снять после зарядившего дождя, требуется еще два часа работы. Все соглашаются. Мы счастливы. У меня возникли трудности с текстом, в котором полно маленьких загвоздок, реплики трудно произнести громко. Режис говорит, что те же затруднения были у Доминик во время длинной тирады при отъезде с фабрики. Сцена снимается двумя камерами. Та, что на среднем плане, будет снята под разными углами во время двух последних дублей. У меня пусто в голове, слишком много неконтролируемых внешних элементов, чтобы понимать, как все будет выглядеть. Все вокруг так красиво, а мне приходится бежать между двух домов в конце сцены. В последнем дубле я пасую, ибо жар от огня слишком силен и горящие соломенные крыши опасно обрушиваются прямо под ноги. Но пожарные начеку, готовые в любую минуту прийти на помощь. Усталость, дым, душ, легкое снотворное, приятное ощущение усталости после физической нагрузки. Просплю до полудня.

Понедельник, 8 июля

Отель «Континенталь». Семьдесят второй съемочный день. Настоящая студийная декорация. Прекрасный фасад, терраса, ширмы из полосатой соломки, вся эта роскошь, скрывающая нищету, белое здание, превращенное в банк Индокитая. Шумно. Решаюсь поговорить об этом с Режисом, он отвечает: «Да, может быть, но так красиво». Ладно, согласна, была бестактна. Рядом идет настоящая стройка. Утром они снимали сцену на рынке Шолона, лихтваген вышел из строя после первого дубля, остановка на два часа. Стало быть, я не успею сняться в этой первой сцене, когда Ги делает мне предложение. Просматриваем материал с Режисом на большом экране в его номере. Цвет прекрасный, и снято отлично. Жаль, что не смогла увидеть это раньше.

Среда, 10 июля

Отель «Континенталь». Быстро снимаем план приезда в машине после смерти Жан-Батиста. Заворачиваю ребенка в свой белый пиджак, надо поскорее его спрятать. Допоздна беседуем с Бертраном, моим импресарио, как люди, давно знакомые друг с другом. Говорим об «Артмедиа», о развитии кинопроизводства во Франции, и хотя я никак не связана с этим важным процессом, понимаю, что актеров все более втягивают в монтаж картин. Он настроен более оптимистично относительно взаимоотношений кино — телевидение — власть. Мы не имеем права ошибаться, на экранах все меньше успешных фильмов. В связи с почти одновременным выходом «Любовника»[5] и «Индокитая» я полагаю, что надо серьезно обдумать выпуск на экран нашего фильма.

Пятница, 12 июля

Регата. Снимаем быстро, часто двумя камерами, очень короткими планами, старт и финиш. Режис нервничает и много кричит. Особенно достается его ассистенту Жаку.

Суббота, 13 июля

Вечером мы с Венсаном организуем в саду дома, где строят декорации, праздник по случаю 14 июля. Доминик принесла обещанные лампады, а Гийом занимается музыкой. В четыре часа утра праздник завершится обливанием водой. Я была в белом платье с красным крестом, мы просили, чтобы одежда у всех была цветов национального флага. Режис назвал меня Красным крестом. Преодолев негативное отношение к празднику, он начал веселиться, танцевать, запивая виски кока-колой. Глаза его блестят, шутки бывают весьма жестокими!

---

[5] Фильм Жан-Жака Анно по роману Маргерит Дюрас.

Воскресенье, 21 июля

План прибытия в дом Эмиля. Разрушенный деревянный, но великолепный дом с каменными колоннами, рядом — раскидистое дерево. Предгрозовая жара преследует нас. Вечером она помешает съемкам последнего плана. Когда идет дождь, включенные диги становятся опасны. Мы задержимся на час. Небо окрашено в фиолетовый цвет. Дождь хлынет как из ведра.

Вторник, 23 июля

Снимается отъезд Лин Дан после обручения, это ее последний съемочный день. Мы выпьем по рюмке, и Режис запишет для нее сообщение по радио, какое делают перед прибытием поезда... В полдень съемка закончена. Венсан принес свою видеокамеру, вся массовка останавливается, это сюрприз для Лин Дан, она в слезах от волнения. Ведь она вместе с нами получила единственный в своем роде опыт в жизни. Слезы не мешают ей смеяться. Послание Режиса — длинное и теплое. Выпиваем по бокалу шампанского. Затем роскошный обед в прекрасном отеле 40-х годов рядом с вокзалом.

Среда, 24 июля

Мы приступаем к большой сцене под дождем, машина, разрыв с Венсаном, предусмотрены две ночные смены. Чувствую усталость. Невероятная влажность. Мы задыхаемся. Особенно Венсан в своем костюме. Режис показал мне раскадровку. Двадцать планов. Перебрав время для съемки, мы сумеем отснять лишь пять. Сердцевину сцены Режис хочет снять от начала до конца (ее не было в раскадровке). Венсану неудобно в его костюме. Сложные перемещения, скученность и присутствие камеры делают каждый дубль все труднее и все невыносимее. Настоящее пекло. Мы все взмокли, плохо себя чувствуем, нами почти не руководят, ибо планы очень короткие. Режис в напряжении, нам так и не удается все отснять, и я уговариваю его не заканчивать сегодня вечером, отложить оставшиеся планы на завтра. Мы просто без сил.

Пятница, 26 июля

Последняя ночь, полнолуние, не так утомительно, несмотря на недостаток сна, я рада, что эта сцена похожа на вздох облегчения. Вчера бы мы ее не сняли в нужном ритме. Длинный план — сцены в машине вдвоем. Венсан сидит на полу, положив мне голову на живот. Режис сумел удержаться от искушения снять два крупных плана. Сюрреалистический план с искусственным дождем, сквозь струи которого видны мы двое, освещенные прожекторами, не смеющие взглянуть друг на друга. А над нами, как у Магритта, висит луна, которую не посмеет скрыть искусственная буря. Час ночи. Знаю, что Режис хочет выпить перед своим отъездом в Пинанг, где будет снят последний объект в Малайзии.

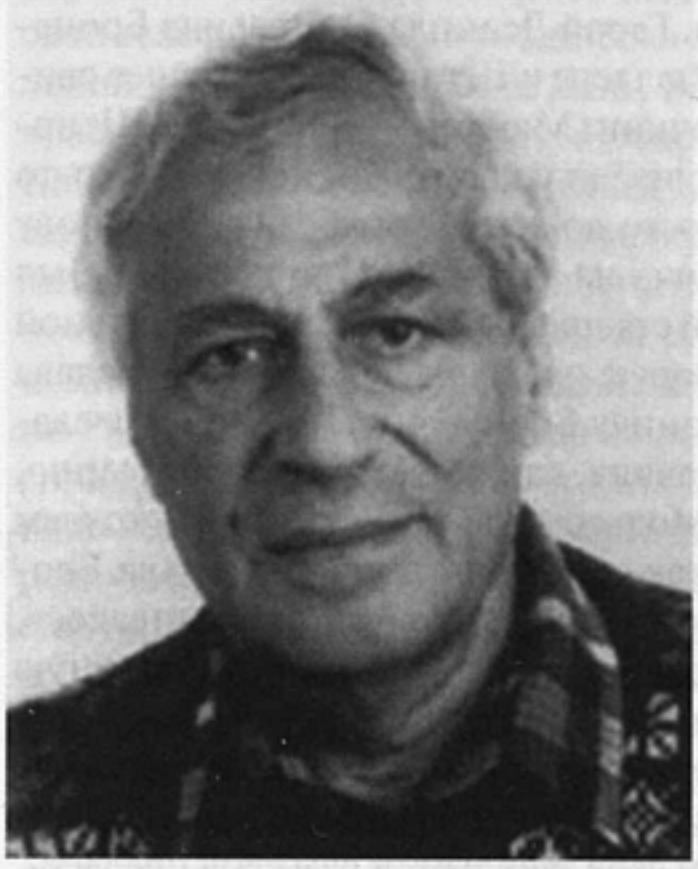
Воскресенье, 28 июля

Вылет из Пинанга через Бангкок в Париж. Глотаю снотворное в Бангкоке для двенадцатичасового перелета. Сердце немного сжимается. В семь часов прибываем в Копенгаген, пересадка, завтрак, покупаю семгу, прогуливаясь по аэровокзалу, опаздываю на посадку. Весь мой багаж и сумочка на кресле улетели без меня. Я в растерянности, к счастью, при мне паспорт (но билета нет) и большой кусок семги в руке. «Эр Франс» отправит меня следующим рейсом. По правде говоря, приехать после четырех месяцев отсутствия с одним паспортом и куском семги — непозволительная роскошь. Купив цветы на авеню Марсо, я вхожу к себе домой на площади Сен-Сюльпис с таким чувством, словно просто вернулась с рынка.

Окончание следует

Перевод с французского А. Брагинского

Темно! Включите Лампе!



Григорий Лампе

«Темно! Включите Лампе или даже Лампочку» — так шутили в Театре на Малой Бронной. Ласково, почти сентиментально. И это в театре, в котором излишней добротой по отношению друг к другу не могли похвастаться. Эта шутка по отношению к Грише тем более удивительна, что он был заведующим труппой. Занимал эту собачью должность стрелочника в таком гнусном учреждении, как театр с его актерами, с их интригами, да еще при двоевластии: Дунаев — Эфрос. За всю мою долгую жизнь в разных театрах — будь то Москва, Ленинград или Тель-Авив — я ни разу (ни разу!) не наблюдал другого такого случая, когда бы все любили — именно любили — заведующего труппой. Тем более, если завтруппой еще и актер. Ведь завтруппой отвечает за все. Он, связанный и с режиссурой, и с дирекцией, в глазах артистов ответствен и за распределение ролей, и за очередность составов, и за количество спектаклей в месяц, идущих на сцене, и за повышение или понижение зарплаты. С его ведома вывешиваются выговоры и благодарности на доске объявлений. Он и только он может помочь артисту получить тайм-аут, чтобы уехать на съемки или концерты. Он должен подсказать режиссеру актера, способного осуществить срочный ввод на роль. И так далее и тому подобное. Один Бог ведает, что еще стоит за этой должностью. И ведь всегда кто-то будет обижен, недоволен, разгневан. В конторе завтруппой происходят все наши актерские истерики, ведрами льется актерская грязь с поклепами друг на друга... Теперь вообразите, что завтруппой и сам актер. У него, как у всех, есть амбиции, обиды, собственный интерес. Добавим: Григорий Моисеевич Лампе был замечательным актером. При этом недооцененным. И как при всем при этом он умудрялся расхлебывать всю эту кашу, не понимаю по сей день. И расхлебывать таким образом, что все его любили, — и тот же Эфрос, и Дунаев, и директор Коган, и сама Ольга Яковлева — «наша девочка», как называл ее Григорий Моисеевич с недвусмысленной ироничной улыбкой. При этом он не только ценил ее талант, он еще умудрялся любить ее саму. Подвиг, достойный Геракла. Уметь развести таких монстров, как Леонид Броневой, Ольга Яковлева, Тоша Дмитриева, Лев Дуров да и я, грешный, — Ахилл, Геракл и Перикл в одном лице.

«Темно! Включите Лампе!» Кто это придумал и сказал первый? Остроумный Мартынюк, наверное. Да не важно, кто. Важно еще одно, весьма существенное. Гриша любил и хотел сниматься в кино, играть на телевидении и участвовать в концертах. А главное, понимал, что это необходимо и актерам, где он завтруппой. Мало того что он делал все от него зависящее, чтобы предоставить нам эту возможность, так он еще был «организатором» — так это именовалось в середине прошлого века — многих телевизионных проектов. То есть

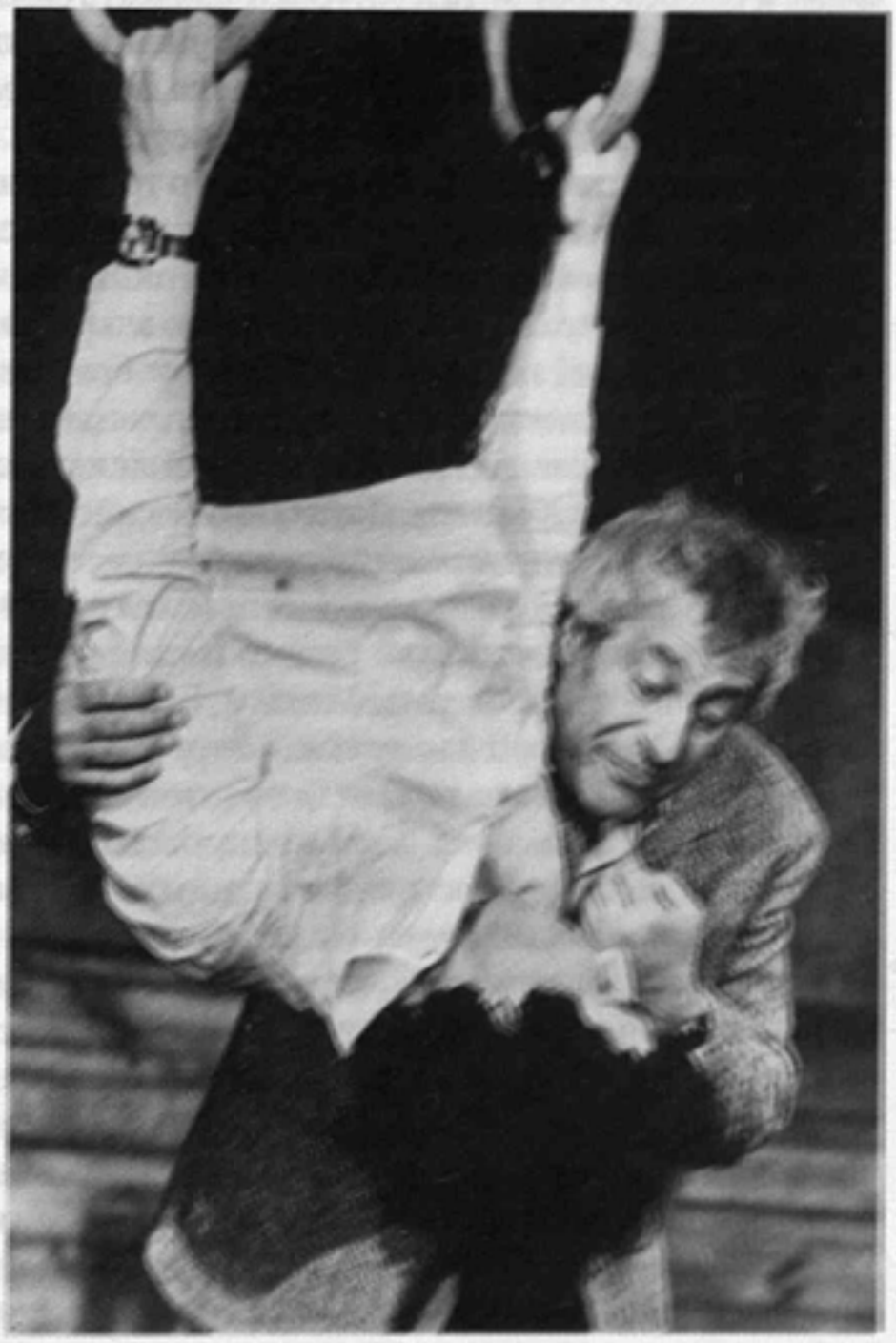
Глава из новой книги «Моя галерея».

составлял графики съемок, принимал участие в распределении ролей в телеспектаклях и телефильмах. Он — и не кто иной, как он, — способствовал карьере актеров. Один лишь пример. Но какой! Он буквально уговорил Татьяну Лиознову попробовать Леонида Броневого, тогда никому не известного и не снимавшегося в кино, на роль Мюллера в «Семнадцати мгновениях весны». Не слабо! — как теперь говорят. И именно Гриша убедил Татьяну Михайловну утвердить Леонида на эту роль. Первая проба была малоудачная. Леонид Сергеевич, который к этому времени сыграл, и замечательно сыграл, достаточно много в театре, в кино был немолодым дебютантом. А дальше произошло чудо, которому стала свидетелем вся страна. Герой Леонида Сергеевича Броневого даже стал персонажем анекдотов о Мюллере и Штирлице — высшее свидетельство популярности. Чапаев — Бабочкин, Мюллер — Броневой, Штирлиц — Тихонов — всё, больше примеров, насколько я знаю, нет. Но кого-то должна была осенить светлая мысль, кто-то должен был убедить Лиознову вторично попробовать Леонида Сергеевича на эту роль. И этот кто-то был наш Гриша Лямпе. Он и сам снялся в этой ставшей классической сериальной ленте. Снялся в эпизодической роли, которую превосходно сыграл. Но слава досталась другим. И в первую очередь Леониду Броневому. Заслуженная слава, обрушившаяся на него, как снежная лавина, как манна небесная. Помню, что тогда шел эфросовский «Дон Жуан» Мольера, где я в очередь с Николаем Николаевичем Волковым играл Жуана, так вот стоило лишь появиться Броневому на сцене, раздавался гром аплодисментов, действие останавливалось. Мы пережидали этот шквал и, как могли, оправдывали непредвиденную паузу. Было непросто. Броневой замирал в позе очень умело. Аплодисменты не смолкали. Первая реплика-то была у него, у Леонида Сергеевича, а он не торопился ее произносить. Тогда Валентин Иосифович Гафт написал: «От славы охреневший теперь на все горазд: и сам себе завидует, и сам себя предаст». Дело в том, что после огня, вод, звук медных труб славы, точнее, популярность достается немногим. Особенно если медные трубы прозвучали, когда тебе уже сильно за сорок. Проще, если популярность принимаешь постепенно, гомеопатическими дозами. Или в ранней молодости. Тогда к ней привыкаешь. И если ты не вовсе дурак, понимаешь, что не в ней суть и что надо сильно постараться в забеге на длинный марафон, чтобы достичь чего-нибудь более или менее серьезного. Тем более что популярность — вещь переменчивая и капризная.

Конечно, в начале 80-х Мюллера еще помнили. Но вот что произошло однажды в Норильске, куда мы поехали концертной бригадой от театра. В Норильск сослали на гастроли мужской состав. «Нас было семь. Мы обалдели там совсем. На дню три раза наши роли и ролики крутили там и обольщали местных дам. Один из нас не без успеха. Ребята, я приврал — для смеха. Ну, в общем, мы во всей красе предстали на норильской сцене, чтоб показать там, как на сцене газета местная дала анонс о нашем появленье. Его вместить в стихотворенье мне не дано — размер не тот. Над рифмой буду думать год. Ну, словом, соловей о розе — не про меня. Читайте в прозе». «Заполярная правда», число такое-то, год 76-й — «К приезду артистов театра на Малой Бронной. Майор Томин и другие». Да, одолжили норильчане таким заголовком. «Броневой, поникнув гордой головой, был не на шутку опечален: мгновения летят отчаянно и популярности дымок почти исчез. Теперь знаток в народе больше знаменит. Его звезда взошла в зенит. Мюллер Томину вскричал: «Что за чертовщина! Ты любимец норильчан, объясни причину, младший чин, милиционер». Улыбнулся тезка: «Я советский офицер — в этом вся загвоздка». Леонида Леонид огорчил признаньем. «У него ж еврейский вид! Что за наказанье?!» Леонида Леонид превзошел успехом. «Он же вылитый семит! Это ль не помеха?! Он — не гой! И я — не гой! Киевские оба». Не простит папаша Мюллер Томину до гроба. И пока путевки срок отбывал в Пицунде, Броневой забыть не мог униженья в тундре. Он вспоминал, как там играли мы наш концерт три раза в день, как акции его упали, и как его там обсчитали, за три концерта недодали, как мы не спали, как устали, и становился мрачен он.

И жизнь — не в жизнь. И сон — не в сон. Бывая в Пицунде, лишь он вспомнит северный Париж». Так я пытался описать в стишках действительно произошедшее. Кстати, Григорий Моисеевич Лямпе тоже был в числе этих семи сосланных на коммерческие гастроли в город, построенный на костях узников ГУЛАГа. И мы с моим другом Гришей, другом сердечным, там и на сцене поиграли, и водочки попили и о делах потолковали.

Я тогда уже снял свой телефильм «Безымянная звезда», где Григорий Моисеевич прекрасно сыграл роль учителя музыки и композитора Удрю. Сыграл случайно — или закономерно? Еще в 1975 году я впервые пригласил Гришу в свой телеспектакль «Ночь ошибок» на роль отца Чарлза Марлоу. Его играл молодой и веселый тогда Олег Даль. Вообще в том телеспектакле собралась прекрасная компашка: Марина Неёлова, Антонина Дмитриева, тот же Леонид Каневский, совсем молоденький Костя Райкин, достаточно молодой Саша Калягин. Да, все мы были тогда молоды, в 75-м году прошлого столетия. И не ведали наших судеб. И слава Богу, что не ведали. Оттого работали дружно, весело, помогая друг другу. Работали за сущие копейки. И не только актеры, но и композитор Давид Корневицкий, написавший музыку к песенкам на стихи Жени Рейна к нашему спектаклю по комедии Оливера Голдсмита, и я, режиссер, снявший это двухсерийное зрелище за семнадцать ночей в останкинском павильоне. Ну как тут не вздохнуть?! Как молоды мы были! И какую чушь прекрасную несли! Гриша был организатором производства и актером эпизодической роли сэра Чарлза-старшего. Он составлял графики съемок, держал связь со всеми актерами, а их было немало, и даже отвечал за смету и оплату актерского труда. Они с Калягиным спели прелестный дуэт в нашем музыкальном спектакле. А вот когда я уже запустился с телевизионным фильмом «Безымянная звезда» в 1978 году, я думал обойтись без друга Гриши. Почему? Мне были нужны звезды. Сценарий Александра Хмелика, написанный им по моей просьбе, точнее, саму вещь Михаила Себастьяну я пробивал восемь лет. И не пробил бы, если бы не помог лауреат Государственной премии Геннадий Бокарев. Он руководил Свердловской киностудией, был ее главным редактором. Получил лауреатство за пьесу «Сталевары» во МХАТе. И только он, «сталевар» 70-х, сумел убедить московское телевизионное начальство, что от мелодрамы, комедии, да еще про румынскую довоенную жизнь, особого вреда коммунистической идеологии и Центральному телевидению не будет. Смешно! А кому-то непонятно. Однако тогда, в 70-х, начальство было весьма бдительным. Крамолу искали и находили во всем. Даже в такой невинной комедии, как «Безымянная звезда». Грусть, некая необычность характеров, жела-



«Покровские ворота», режиссер Михаил Козаков. В роли Веретеева — Григорий Лямпе. Театр на Малой Бронной

ние куда-то бежать или укрыться во что-то, звездное небо, игра в казино — лишь бы избавиться от чувства тоски жизни в провинции, пусть даже и румынской, и довоенной.

Потом, когда я делал кинопробы, торговались с начальством из-за каждой актерской фамилии. Поэтому я на роль Удря и пригласил Зиновия Ефимовича Гердта. Правда, и Гердт, как и Лампе, не был славянин. Но Гердт был прославленный актер, к тому же фронтовик. Он был вне критики и каких бы то ни было сомнений. Зиновий Ефимович еще не снялся тогда со мной у меня в «Фаусте» Гёте, где поразительно сыграл Мефистофеля — роль, чрезвычайно ему по всем статьям подходящую. Однако мы уже подружились, снимаясь в фильме Ролана Быкова «Автомобиль, скрипка и собака Клякса». Нас с Гердтом сближало многое, но в первую очередь — любовь к поэзии. Гердт любил и знал поэзию как мало кто. Дружил с поэтами — и с Александром Трифоновичем Твардовским, и с Давидом Самойловичем Самойловым, и с Константином Михайловичем Симоновым, с Булатом, с Беллой. И умел как мало кто читать стихи, играть в стихах, петь стихи.

Словом, я пригласил Зяму сняться в «Безымянной звезде». Он дал согласие, но... То ли другая картина, то ли отпуск, который они с его женой Таней традиционно проводили где-то в Прибалтике и никогда не отменяли. И я остался без актера на роль учителя музыки Удри. И тогда обратился к Грише. Картина уже снималась, и Лампе мы вынужденно утвердили без проб — не останавливать же производство! И Гриша приехал в Питер, где мы снимали это странное кино. В чем странность? Объясню — стоит того.

У этой пьесы, как и у самого автора Михаила Себастьяну, странная судьба. Себастьяну — нечто вроде классика румынской драматургии XX века. Он не Нобель, как Ионеско, он вроде нашего Володина или Вампилова. Написал, насколько мне известно, всего четыре пьесы, известные только в Румынии да еще в России. И то популярна была одна — «Безымянная звезда», переведенная блестяще Константиновским в 56-м году, когда я ее впервые прочитал в «Иностранной литературе». Если быть совсем точным, прочитал не сам: пьесу нам в Гаграх читала вслух актриса Большого драматического театра Нина Ольхина. Она была распределена Георгием Александровичем Товстоноговым на роль героини Моны в его постановке. Мы отдыхали в Гаграх в Доме творчества писателей. Мы — это я с тогдашней женой Гретой, Анатолий Борисович Мариенгоф с его женой, тоже актрисой БДТ Анной Борисовной Некритиной, и мой старший друг, критик Владимир Фролов. Пьеса нам всем необычайно понравилась. Я так просто в нее влюбился. И, как выяснилось, не зря. Спектакль, поставленный Товстоноговым в том же 56-м году, имел хороший успех, однако не стал товстоноговским шедевром. Почему? Великий режиссер не вполне, видать, уловил интонацию этой необычной, странной пьесы еврея Иосифа Хохнера. Да-да, за псевдонимом Михаил Себастьяну скрывался Йося Хохнер, покоящийся на бухарестском синагогальном кладбище, могилу которого я разыскал, когда приехал в 1979 году в Румынию с моей картиной «Безымянная звезда». Только тогда я узнал, что умер Себастьяну, он же Хохнер, до войны, совсем молодым. Его вдавил в афишу на стене узкой бухарестской улицы маневрирующий грузовик, причем в афишу спектакля по его, Себастьяну, пьесе, может быть, этой самой «Безымянной звезды». Найти его могилу оказалось делом непростым. После успешного показа моей ленты в румынском Доме кино я с одним молодым режиссером, румыном, также экранизировавшим другую пьесу Себастьяну, решили возложить цветы на могилу автора. Выяснилось, что мало кто знает, где могила. Этот режиссер тоже не знал. Он позвонил одному старому профессору из поколения драматурга. Тот-то и растолковал нам все вышеописанное. Когда мы приехали на кладбище, никого там не нашли. Но мы были упорны. Приехали на следующий день. Служка, которому мы заплатили, долго рыскал в погребальной книге, отыскивая имя Йоси Хохнера. Нет такого. Мы упорствовали. Нашелся — под именем Себастьяну. Номера могилы не было. Был лишь номер участка. Напялив на голову кипу — я вместо кипы покрыл лысину носовым

платком с четырьмя узлами, — мы были допущены в вечный приют на поиски могилы. Но вот беда: произошедшее совсем недавно землетрясение превратило кладбище в нечто невообразимое — груды камней, поверженные надгробья. Как тут найти захороненного Иосифа Хохнера, даже если он Михаил Себастьяну. Мы уныло бродили среди этой свалки. Румын сказал: «Миша, поехали. Будем считать, что мы свой долг исполнили». Я ответил: «Дай мне еще пять минут. Только пять минут». И, сделав буквально два шага, я радостно завопил: «Да вот она!» И точно — могила Себастьяну была целехонька. Плоский камень и небольшая вертикальная плита с его молодым профилем уцелели во время страшного землетрясения. Я попросил румынского коллегу сфотографировать меня у могилы писателя, которому я многим обязан. Когда проявили фотопленку, выяснилось, что все в браке: вместо негативного изображения — чернота, засветка из-за испорченного фотоаппарата, взятого напрокат. Но мы были молоды. Ах, как молоды мы были! И фонтаны были голубыми и били ключом. Ведь шли только 70-е, и впереди предстояла еще долгая жизнь. Она-таки оказалась для меня действительно длинной, как и для картины по пьесе малоизвестного миру автора — Михаила Себастьяну.

В 2003 году один американский журнал в Нью-Йорке прорекламировал в рубрике «Неизвестное кино» «Безымянную звезду», продаваемую на видеокассетах с английскими титрами. Да, воистину нам не дано предугадать, как слово наше отзовется. Слово Йоси Хохнера отозвалось, пусть негромко, но все-таки... А тогда, в конце 50-х — начале 60-х, пьеса «Безымянная звезда» шла в БДТ и даже во МХАТе. И пользовалась успехом. Но, да позволено мне будет сказать, и там, и там произошли разного рода ошибки в понимании жанра и интонации пьесы еврея Йоси Хохнера, будь он хоть трижды Себастьяну.

Во МХАТе автора толковали как румынского Чехова в понимании МХАТа 40—50-х годов. Медленные ритмы, паузы, все чересчур всерьез. И хотя школьного учителя астрономии Марина Миррою играл изумительный актер Юрий Эрнестович Кольцов, а старую деву, училку, не зря прославленную Пастернаком, Анастасия Платоновна Зуева, пьеса замирала и делалась несмешной и малоподвижной, глупела на глазах. Она не выдерживала мхатовской перегруженности. Да и Юрий Эрнестович стеснялся играть в своем почтенном возрасте любовь к молодой бухарестской моднице — ее играла моя сокурсница Рая Максимова, лет на двадцать пять моложе Кольцова. И старая дева, училка, мадемуазель Куку была чрезмерно стара, настолько стара, что дева она или не дева не имело никакого смысла. В Большом драматическом театре роль мадемуазель Куку и вовсе игралась гротесково Евгением Лебедевым. Ни в одном из театров не поняли ни жанра пьесы, ни особого, почти шоломалейхемского юмора Михаила Себастьяну. Надо сказать, что его не понимал и мой кинооператор Гога Рерберг, блестяще снявший нашу ленту. Он даже снял свою фамилию с титров картины, настолько ему не нравилось то, что я делаю. Рерберг полагал, что я сошел с ума. Когда Григорий Моисеевич Лямпе — Удря рассказывает Моне — Анастасии Вертинской о своей симфонии («аллегро, анданте, скерцо и снова аллегро») и, взъерошив свои седые волосы, вдохновенно поет куски из симфонии, а Мона танцует, как бы услышав эту музыку, Гоша Рерберг, оторвавшись от глазка кинокамеры, вслух сказал: «Какой-то сумасшедший дом! Бред! Миша, ты сам-то в своем уме?» Гоше не нравилось все: и выбор артистов, Вертинская, я в роли Грига в особенности, и стиль игры, предложенный мной, и несерьезность музыки Эдисона Денисова. Но я навсегда благодарен великому оператору Георгию Ивановичу Рербергу за то, как, преодолев свое неприятие, он снял ту картину. Я был дебютант в кино. Рерберг — прославленный мэтр, уже снявший ряд шедевров, среди которых «Дворянское гнездо» Андрея Кончаловского, «Зеркало» Андрея Тарковского. Мне стоило немалых трудов добиваться своего понимания жанра. Но, слава Богу, я был не одинок. И Анастасия Александровна Вертинская, и Светлана Крючкова, и Игорь Костолевский, подсказанный мне Лямпе на эту роль, и сам Григорий Моисеевич хорошо понимали, куда я кло-

ню. В моих союзниках оказался и другой оператор — Владимир Иванов. Рерберг, поставив свет, иногда доверял ему снимать. Все это вместе взятое позволило довести картину до желаемого конца. Но особенно мне помогла вера в меня и дружеская поддержка сердечного друга Гриши. Когда я в последний момент стал играть Грига и вынужден был сыграть сразу кульминацию роли, где мой герой дает пощечину Моне — Вертинской, причем пощечина эта была абсолютной импровизацией, актриса ничего не подозревала, один Григорий Моисеевич похвалил мою игру. Ни Анастасия Александровна, ни Игорь Костолевский, не говоря уже о Георгии Ивановиче Рерберге, ничего не поняли. А главное, в тот момент не приняли моей трактовки роли и сцены. А Гриша понял. О, это дорогого стоит! Ведь я отчаянно волновался. Еще бы! Решение играть роль было принято всего за день до съемки этого важнейшего эпизода. И я из режиссера превратился в партнера. А это, как говорят в Одессе, две большие разницы. Ведомые мною как режиссером, склонным к тому же к диктатуре, актеры смотрят теперь на меня всего лишь как на партнера, причем партнера-конкурента, потому поддержка Гриши оказалась в тот момент жизненно необходимой актеру Козакову.

А потом была премьера телефильма в московском Доме кино. Телевизионное начальство «Безымянную звезду» с бурчанием приняло, предварительно подсчитав количество еврейских фамилий в титрах. Их оказалось в меру. Костолевский проходил за русского. Я — полуеврей — тоже. Про Михаила Себастьяну они, как и я в тот момент, слава Богу, не знали. Михаил Светин и Илья Рудберг играли эпизодические роли. Вот, правда, художник — Марк Каплан. Зато оператор Владимир Иванов и композитор Эдисон Денисов вносили необходимое равновесие. Позже я случайно узнал, что и Эдик Денисов хромал на пятый пункт. Итак, была нашумевшая премьера в Доме кино. Отнюдь не переполненный зал — картина-то телевизионная! Ничем не прославленный режиссер, дебютант. Никто не брал в расчет мои телеспектакли. А о том, что я был одним из режиссеров телевизионного фильма «Вся королевская рать», никто не ведал. В конце, правда, похлопали, да и смеялись в нужных местах.

Мы с Гришей поехали ко мне домой выпить. Он мне рассказал, что, несмотря на отсутствие в зале именитых коллег, он вдруг увидел сидящего под лестницей, в раздевалке, Анатолия Васильевича Эфроса. Анатолий Васильевич для нас с Гришей, актеров его театра, был абсолютным авторитетом. И вдруг он пришел по собственному желанию на нашу скромную премьерку. «И что он сказал?» — со страхом спросил я друга Гришу. «Честно, Миня, он ничего про картину не сказал. Был мрачен. Спросил только: «Почему Козаков сыграл в своей картине лучше, чем он играет в моих спектаклях?» — «И всё, Гриша?» — «И всё, Миня». — «Но тебя-то хоть поздравил?» «Мне показалось, что нет», — сказал Гриша. «Да ладно, — говорю. — Странный он человек, наш великий босс. Выпьем, Гершеля?» Разумеется, выпили. Надо сказать, что наша «Безымян-

«Покровские ворота», режиссер Михаил Козаков. В роли Велюрова — Григорий Лямпе. Театр на Малой Бронной

ная» не сразу вошла в сознание зрителей, о коллегах я уже не говорю. Не провалилась — и на том спасибо. На премьере я со страхом подсчитывал уходящих из зала зрителей. Слава Богу, удалось подсчитать. Массового отвала не было. Картина попала на Всесоюзный фестиваль телефильмов, проходивший в Баку. Мы удостоились спецприза Азербайджанской академии наук. Костолевский, побывавший на этом форуме, привез и отдал мне приз — коврик с национальным узором, который я приспособил в туалете на случай, если окажусь босым. И был весьма доволен тогда сим знаком отличия.

А с моим другом мы славно потрудились и в Театре на Малой Бронной. Эфрос, любя и ценя Гришу, не доверял ему главных ролей. Александр Леонидович Дунаев тоже не доверял. Гриша переживал. Когда же в 1974 году я начал ставить комедию Леонида Генриховича Зорина «Покровские ворота» в Театре на Малой Бронной, я распределил на роль эстрадника Велюрова Гришу Лямпе. И он играл эту роль до 81-го года, пока я сам, уходя из театра, не попросил снять с репертуара мой спектакль. К этому моменту я уже сделал телевизионный фильм «Покровские ворота». Но Гришину роль в фильме сыграл Леонид Сергеевич Броневой. «Я «Покровские ворота» видел, Миша Козаков. И взгрустнулось отчего-то, милый Миша Козаков. Ностальгична, романтична эта лента, милый мой. Все играют в ней отлично. Лучше прочих — Броневой», — написал мне в письме Давид Самойлович Самойлов. Не знаю, с каким словом зарифмовал бы мой покойный друг Давид Самойлович фамилию теперь моего покойного друга Лямпе, наверняка что-нибудь придумал бы. Он горазд был на любую фантазию, играючи с рифмой. Но так уж получилось, что в роли Велюрова оказался Броневой. Если режиссер имеет право на похвалу актеру, снимавшемуся у него, скажу сразу: я согласен с мнением друга Дезика — не то что лучше прочих, но играет Броневой, с моей точки зрения, идеально. Но ведь и Лямпе играл ту же роль с большим успехом у той публики, что посещала наш спектакль на Малой Бронной. Так почему же я предал моего друга, обидел его, не пригласив на роль Велюрова в кино? Гриша переживал это предательство еще очень долго. «Но, Гриня, — говорил я, — пойми, в каком я был тогда положении. Ты же знаешь, какой ценой пробивался...» О! Это слово — «пробивать»! Сценарий «Покровских ворот»! «Ты же знаешь, как тяжко утверждалось распределение ролей на Центральном телевидении при Лапине. Ну не мог я тогда рискнуть. Ведь Броня — Мюллер — общероссийская звезда. Ну, и будем говорить честно, Гриня, он идеальный исполнитель. Разве не так?» — «Все так, Миня. Броневик-сука сыграл здорово. Я ведь не обижаюсь. Но все-таки обидно, Миня, что я у тебя в этом фильме не сыграл». И, вправду, обидно. Тем паче, что когда я ставил эту вещь в театре, ни Броневой, ни Дуров, ни Дмитриева, ни Волков — никто из первачей не согласился играть у режиссера Козакова в театре, где ставит Эфрос. А Гриня согласился. Не был первачом? Может быть. А что есть первач? Актер, у которого есть приставка «народный артист»? Нет, это не критерий. Были, есть народные артисты всего Советского Союза, получившие звание не по праву лучших в бывшем Советском Союзе. Даль и Высоцкий вообще никаких званий не имели. Звания, вообще-то, чушь. Когда их только ввели, то ставший народным артистом одним из первых Константин Сергеевич Станиславский сказал: «Искусству конец!»

Так что есть первач? Трудно сказать. Первач — он и есть первач. Бывают, правда, первачи временные, на время. Бывают до конца своих дней. Нет, мой друг Гриша никогда не стал первачом ни в СССР, ни в Израиле, в театре «Гешар», где он играл, уехав туда, где оказался вскоре и я. Почему? Вот теперь, спустя столько лет, я задаю себе этот вопрос: почему не стал первачом? Потому что еврей? Нет. Ведь и Броня не хохол. И Игорь Кваша не русак. Так что же? Недостаток таланта? Нет. Григорий Лямпе был одарен настолько, что в театре Соломона Михаиловича Михоэлса играл роль, заменяя самого Зускина. А был он тогда молоденьким парнем — Гришей. Я работал с Гришей после «Покровских» всегда, когда для него находилась роль, большая или маленькая — не важно. Он сыграл у меня попечителя по «Последней жертве» Ост-

ровского, в «Фаусте», в «Маскараде»... И главное, важнейшую роль учителя в «Визите дамы». Опять учитель, но тут — стоп! Надо быть честным до конца, вспоминая старого друга. Сыграл-то опять случайно, опять заменив все того же Гердта, которого я пригласил поучаствовать в моей картине и который опять согласился и, как водится, сниматься у меня не стал — то ли другая картина помешала, то ли опять нарушался его запланированный отдых все в той же Прибалтике, то ли... И опять выручил — сыграл за Гердта — все тот же Лямпе. Темно! Включите Лямпе! Роль учителя гимназии, которую Гриша играл в картине «Визит дамы» по трагифарсовой пьесе Фридриха Дюрренматта, роль смыслово-опорная. Именно этот персонаж — местный гюлленовский интеллигент, гуманист и умница — произносит ближе к финалу и убийству... ключевую фразу о совести и вынужденном компромиссе, на который способны не только жители выдуманного Гюлленматтена, городка Гюллена, но, увы, большинство из нас, доведенных до крайности унизительной нищетой, из которой можно выйти, лишь пойдя на компромисс с совестью.

«В один прекрасный день за каждым из нас придет такая дама, и тогда... А потому налейте мне водки и запишите в долг», — говорил герой Лямпе. Дама-совесть, дама-мститель, дама-смерть. Этот учитель Лямпе — не тот милый чудак учитель Удря в комедийной мелодраме «Безымянная звезда». Всемирно известный швейцарец, философ и пессимист Дюрренматт — не очаровательный румынский драматург Михаил Себастьяну, он же Йося Хохнер. Гриша прекрасно сыграл и в очередной раз, забыв все невольно мной нанесенные ему обиды, спас друга. Было это в 89-м году.

А вскоре нам с Гришей выпала доля вместе уехать в эмиграцию в Израиль. У каждого из нас были на то свои причины. Григорий Моисеевич уже был очень немолод — за шестьдесят. У него была семья, ничего не зарабатывающая жена — актриса Катя, еще не закончившая музыкальную школу дочь Алена и старая мама-пенсионерка, в прошлом знаменитая актриса Еврейского театра. Надо сказать, что отец Гриши был еще до революции очень известным актером, гастролером в разные страны. Его знала и любила аудитория, понимавшая язык идиш. Когда-то аудитория была чрезвычайно обширной во всем мире. По миру-то и гастролировал Моисей Лямпе. Гриша рассказывал мне, что отец хотел увезти и юного Гришу, и свою жену в Польшу или Америку, но не произошло. И вот сын Моисея, Гершель Лямпе, увез-таки свою семью в Израиль, где начинался возглавляемый эмигрантом из России режиссером Евгением Арье театр «Гешер», что по-русски означает «мост». Мост между театральной Россией и русскоязычными, а потом и ивритоязычными зрителями, проживающими на Земле обетованной. Произошло. И знаменитый теперь театр «Гешер», и наш отъезд тогда, в 91-м году. Но тому предшествовали сомнения, переживания, неуверенность, споры-разговоры, которые мы вели с моим другом. «Миня, ну как мы с тобой там будем без нашей Москвы, без ее Покровских ворот, без телевидения, концертов, кино? Ведь мы всю нашу жизнь прожили здесь. Здесь был и Гончаров, и Эфрос, а у тебя Охлопков еще, Ефремов. А там? Ну какое отношение я, например, имею к Израилю, будь он трижды прекрасен? А ты вообще полуеврей тем более», — так говорил Гриша. Однако оба мы по собственной воле оказались в Израиле. Я на четыре года, Гриша — навечно. Он буквально сгорел там от поразившей его страшной болезни. И даже не зря прославленная израильская медицина не смогла его спасти. Лежит теперь Гришенька под одной из тысяч плоских израильских плит на тель-авивском кладбище, куда навестить, посидеть у могилы, выпить за упокой души не тянет — атмосфера неподходящая. Да и не в традициях там вовсе. Четыре с половиной года, что я жил там, я мог наблюдать жизнь моего друга Гриши, еще и еще раз имел случай и восхищаться им как актером, и восторгаться его уникальной человеческой натурой. Он и в театре Евгения Арье, человека талантливого, но жесткого и не всегда справедливого — впрочем, может ли быть любой худрук в любой стране во всем справедливым? — стал тем, кем он был в Москве в театре Эфроса и Дунаева. Он стал живой душой театра «Гешер», его совестью и духовным эпицентром.

Он, как и в Москве, прекрасно играл доверяемые ему роли, вначале на русском языке, затем на ненавистном ему иврите, который, как и я, мучительно учил в ульпане. «Эти идиоты евреи, — кричал Гершель, — просто сумасшедшие. На кой хрен им их иврит, когда есть идиш. Ты, Миня, не спорь. Ты не знаешь идиш. Это язык нюансов, язык, на котором писали Шолом Алейхем, Зингер и играли великие Соломон Михоэлс и Зускин, играли на этом языке даже Шекспира. И как играли! Язык музыкальный, мягкий язык. А этот гребаный иврит, как арабский. На нем только каркать и харкать, а не стихи читать!» — так сокрушался и гневался в отчаянии Гриня, когда театр «Гешер» вынужден был перейти с русского не ненавистную ему хибру — иврит. Я, не знающий идиш, безуспешно пытался доказать другу обратное. Возникала дико смешная ситуация: два русских актера, проработавшие всю жизнь в Москве, спорили за рюмкой водки о языках, в сущности, далеких от них обоих, чужих языках. И оба учили иврит, сидя за школьными партами в ульпане, один седой, другой седой и лысый. А на переменках курили в школьном дворе, давали автографы другим молодым школярам из Одессы, Запорожья и Тмутаракани. Повторю: Григорий Моисеевич Лямпе был превосходным актером. И вот судьба. И здесь — в Израиле, в театре «Гешер», в театре Арье — ему не суждено было выйти в первачи. Почему? А черт его знает! Главные роли играли другие: Леонид Каневский, какой-то актер из Риги, какой-то бывший эстрадник. Разумеется, Григорий Моисеевич в силу своего возраста не мог играть то, что играли молодые. Но роли людей пожилых-то — почему? А по кочану! На роду не было, видать, написано. Ведь Арье его любил, как когда-то Эфрос, но главных ролей не давал. И опять Лямпочке пришлось, подавив недоумение и обиду, смириться, прощать, терпеть. И как это ему удавалось — любить и своих товарищей, и режиссеров, и его величество, или ничтожество, театр? Видать, это у него в крови, семейное. Его очень старая к этому моменту мать, попав в больницу для престарелых, находясь на грани маразма, за месяц перед смертью здесь, в больнице, читала, играла отрывки из своих когда-то сыгранных ролей на языке идиш. В больнице для престарелых она наконец вновь обрела своего зрителя. И, как в молодости, была счастлива счастьем актрисы. Гриша похоронил мать. Она немного не дожила до юбилейного вечера своего талантливого сына, когда театр «Гешер» устроил-таки Лямпе заслуженный бенефис. Театр был переполнен. И шестидесятипятилетний бенефициант показал, на что он способен. В этот вечер Григорий Моисеевич играл на двух языках — иврите и идише — роли, рассказывал по-русски... танцевал, пел Сергея Есенина под гитару, показал кусок из нашей «Безымянной звезды», фрагмент из «Визита дамы», играл рассказ Бабеля по-русски. Это был его пик, его триумф. Овации, цветы, поздравления, банкет с речами. Гершель был заслуженно счастлив. А вскоре произошло то, что произошло. Я не раз навещал моего друга в палате ракового корпуса. Один раз туда привел и Броневого, приехавшего в Тель-Авив на гастроли из Москвы, объяснив ему, что он увидит Гришу Лямпе в последний раз. Так оно и произошло. Говорят, что эта проклятая болезнь проистекает от нервов. Если это справедливо, то, зная Григория Моисеевича и по Москве, и по Тель-Авиву, дружа с ним, бесконечно уважая и любя его, наблюдая его, думая о нем, не солгу, если скажу, что поводов, а главное, причин нервничать, переживать у Гриши было предостаточно как в России, так и в Израиле. Все, все загонялось внутрь. Он, как истинный интеллигент, все и всегда скрывал, улыбался, любил близких, друзей, любил театр и искусство больше, чем самого себя. Добрей человека в театре я не видывал и не увижу. Как мне кажется, эта доброта видна во всех его ролях, оставшихся на кинопленке. Она неподдельна. Ее не сыграешь. Спасибо тебе, друг! Так хочется сказать теперь: «Темно! Включите Лямпочку!» Сказать-то можно, но лампочка перегорела.

РОБЕРТ ДАКС

Отзвук

Мы публикуем фрагменты из книги австрийского критика Роберта Дакса об известном актере кино и театра Оскаре Вернере (1922—1984).

На стене дома синими чернилами надпись, сделанная рукой Вернера: «Здесь 13.11.22 родился Оскар Вернер»

Я — деревенский, мой дедушка — консьерж. Я настоящий венец и останусь им навсегда. Когда мне исполнилось пять лет, я начал ходить по хойригерам и зарабатывать деньги пением.

Оскар Йозеф Бшлиссмайер, дитя предместья, уже в детстве привлекал внимание благодаря своему мелодичному голосу. Он всегда пел одну венскую песню «Да, фрейляйн Амалия, она идет».

Его мать разошлась с мужем, когда Вернеру было шесть.

Когда мне исполнилось восемь лет, я нашел свою мать на чердаке... Попытка самоубийства из-за мужчины... Ужасно!

С сестрой рано умершей от лейкемии матери они часто шли пешком из деревни Хюттель, где она жила, к ним на Маркеттигассе, чтобы на деньги для трамвая покупать вафли.

Я любил ходить пешком, потому что мог купить себе сладкое в кондитерской.

Его дядя Франц Зельта рассказывал, что в детстве Оскар не был трудным ребенком: «Он был своеобразным. Он любил гулять один. Чтобы ничего не случилось, я тихо шел за ним. Он показывал всех, кого встречал. Однажды он наблюдал за слепым, потом сам с крепко закрытыми глазами шел, опираясь о стены домов, как это делают слепые. Оскару помогли перейти на другую сторону улицы, за что он благодарил прохожих, но... целый день после этого ему было стыдно».

Он один, для себя, играл во дворе в театр. Пьеса называлась «Враждующие братья», и он играл попеременно обоих братьев.

Дядя работал осветителем на студии «Саша-фильм». Часто он приносил обрывки пленок домой и в крошечной квартирке устраивал показы. Оскар для соседских мальчишек и для своих родственников делал пригласительные би-

---

Публикуется по: D a c h s Robert. Oskar Werner. Ein Nachklang. — Wien, Kreimayr u. Scheriau, 1988.

леты и вечером, обращаясь к бабушке, звал: «Все заканчивают работу и смотрят кино». Чаще всего в импровизированном «Бшлиссмайер-фильм» показывали отрывки из фильмов с венгерским комиком Сёке Сакаллом.

Больше всех маленький Оскар любил бабушку и дядю Франца.

Моя бабушка всегда ходила в Бургтеатр на стоячие места и часто рассказывала мне о спектаклях. Когда мне исполнилось одиннадцать лет, я решил стать актером. После школы я ходил вокруг театра, знал, кто когда приходит и уходит, только никогда не просил автографы. Для этого я был слишком застенчив. Когда я проезжал в трамвае мимо Бургтеатра, всегда снимал шапку, как перед храмом.

Тогда же он сыграл свою первую роль — третьего пожарного в спектакле реальной школы имени Гайдна. И на всю жизнь запомнил свой дебют на сцене, начинавшийся и заканчивающийся одной фразой: «Что случилось?»

У меня в голове был весь репертуар венских кинотеатров. Я знал всех артистов, даже тех, кто играл крошечные эпизоды. Когда бабушка выигрывала в лото, мы позволяли себе роскошь пойти в кино. Тогда я был в восторге от Лилиан Харвей и проводил бессонные ночи, так как был в нее влюблен.

Уже в юном возрасте он зачитывался пьесами и сонетами Шекспира, читал Гёте ночью, под одеялом, при свете карманного фонаря.

Больше всего он любил и ждал, когда ему разрешали отнести дяде на студию обед. Он часами сидел возле осветительных приборов и украдкой наблюдал за работой съемочной группы над фильмом «Небеса на земле» с Германом Тимигом в главной роли. Дядя как-то спросил его по дороге домой: «Ну как, тебе понравилось?» «Нет, я разочарован, это совсем не то». Но зато он был в восторге от съемок фильма «Жатва» с Паулой Вессели и Аттилой Хёрбигером. Дядя вспоминал что, когда Оскар гулял с Хёрбигером во дворе студии и тот спросил его, кем он хочет стать, Оскар ответил: «Артистом!»

У нас в школе был изумительный преподаватель богословия. Он объездил много стран, включая Индию, был талантливый выдумщик и страстный поклонник Бургтеатра. Я часто провожал его домой и доверил ему свою тайну, что хочу быть актером. «Почему нет?» — сказал он.

Я хотел прочесть ему монолог Гамлета. В течение трех дней, с трех до пяти часов, стоял я перед дверью его квартиры и не мог к нему войти. Наконец мой школьный друг, единственный, кто выдерживал мою игру, позвонил в дверь.

Профессор был потрясен юным Гамлетом.

Однажды Вернер играл на загородной сцене в спектакле-кабаре «Намордник».

Я плохо играл в кабаре. Театр вскоре лопнул, видимо, потому что в нем играл я.

В конце 1937 года он первый раз в жизни встал перед кинокамерой. В фильме «Деньги падают с неба» он играл молодого служащего рекламного бюро.

Вена, 1938 год. «Когда волк в овечьей шкуре проглатывал маленькую страну, он убеждал весь мир, что эти овцы у него будут его овцами, так как они блеют на одном языке» (Вилли Форст).

И вдруг Австрия перестала существовать, даже само слово «Австрия» было запрещено. Пропали «сладкие девочки», книги Шницлера были уже сожжены, в Вене теперь появился союз немецких девушек. Нацисты хотели искоренить все ненемецкое — и поэзию, и музыку: Иоганна Штрауса, Имре Кальмана, Германа Леопольди — собственно, все, начиная с песен извозчиков и кончая цыганскими мелодиями.

В 1938 году Стефан Цвейг, двумя годами позже покончивший с собой, писал: «Большинство прославляли XX век, отказавший старой женщине и изнуренному старику в праве присесть на скамейку и перевести дух».

Оскару Вернеру было пятнадцать с половиной лет, когда он пережил самый сильный стресс в своей жизни.

Семидесятилетних университетских профессоров ударом ноги заставляли мыть тротуары зубными щетками только за то, что они были евреи. Я мальчишкой видел «Хрустальную ночь», когда горели синагоги и когда СА бросали в костер книги Фрейда и Цвейга. Эти впечатления своего детства я никогда не смогу забыть.

В 1939 году умерла моя бабушка. Я любил ее больше, чем свою мать, и, конечно, больше, чем отца. Она мечтала, чтобы на ее похоронах играли «Сказки Венского леса». Я думаю, что это было связано с какой-то любовной историей. Но мои родные не принимали всерьез это ее желание и мои просьбы. Более того, Анни, самая молодая наша родственница, вышла замуж за нациста, который стоял у гроба с фашистским приветствием. Все это разрывало мне сердце.

Последний школьный год уже был омрачен войной. На выпускном экзамене он, единственный в классе, провалился по английскому, французскому, математике. Но это была не самая большая трагедия. В 1941-м он был вынужден отбывать в лагере трудовую повинность и носить форму.

Для меня военная форма была страшнее арестантской одежды, да и содержали нас, как заключенных. Все было так ужасно, что я думал о самоубийстве. Это был маленький концентрационный лагерь. Я должен был убирать грязь, вечно не высыпался. Только мечта стать настоящим артистом удерживала меня от страшных мыслей. И в это время произошло какое-то чудо. Я получил телеграмму — приглашение и возможность показаться в Бургтеатре. Телеграмма пришла от Лотара Мюттеля, тогдашнего директора театра. Я решил, что у меня лопнет сердце, но опять мне повезло, мне дали два дня отпуска. Я находился в подвешенном состоянии. Но у господина Мюттеля было время. Я показал финальную сцену из «Принца Фридриха Гомбургского». Мюттелю она понравилась, и он сказал, что я могу и должен заниматься актерским искусством. Я побежал на почту и дал матери телеграмму: «Я сверхсчастлив. Мюттель берет меня в Бургтеатр». Но матушка, помня о моих настроениях покончить с собой, решила, что я сошел с ума.

Странность заключалась в том, что в восемнадцать лет я был приглашен в Бургтеатр, но только в двадцать один я становился совершеннолетним, поэтому договор за меня должна была подписать моя мать. Я сам не имел никаких юридических прав. Но когда через два месяца «наш фюрер» призвал меня под свои знамена, уже ничего не надо было подписывать. Не могла же мама сказать: «Нет, он не пойдет». И когда 3 декабря 1941 года она привезла меня к поезду, я твердил про себя, как молитву: посмотри, твоя мечта стала реальностью, один раз ты уже стоял на сцене. Я не знал, увижу ли я свою мать, был 1941 год, в России все уже было вверх дном, я мог вернуться калекой и никогда уже не выйти на сцену Бургтеатра. Все это проносилось в моей голове. Я дал себе клятву никогда не стрелять в человека и, присягая «фюреру и знамени», тайно от присяги отрекся.

У ефрейтора Бшлиссмайера были белокурые волосы, что делало его похожим на арийца. Его отправили в Вену в роту охраны Южного и Западного вокзалов.

Я стоял на виду, как ангел мщения, так как имел право проверять унтер-офицеров и штабс-фельдфебелей, которые гоняли нас на учебном плацу. Они нарушали дисциплину, приезжая на вокзал в сопровождении молоденьких девушек, а я обязан был отмечать точное время прибытия. Я был патруль, а в военное время мы были важнее офицеров — они от нас зависели. Моему дяде, младшему брату моего отца, я смог спасти жизнь. Он стоял в части на юге Югославии, и поезда, шедшие на фронт, были забиты до отказа. У нас было право ставить штамп в военном билете, что в связи с переполнением состава человек может прибыть

«Приговор перед рассветом». Хеппи — Оскар Вернер. Режиссер Анатоль Литвак. 1950

в свою часть на сутки позже. Я бы охотно каждому, кто отправлялся на фронт, ставил такой штамп, но это было невозможно. Больше всего мне хотелось отправить домой моих солдат, которые жили в Линце, Зальцбурге, Граце. Венцы были в привилегированном положении, потому что ходили ночевать домой к женам, подругам, родителям. Вообще самым большим моим желанием было крикнуть всем: «Бросьте оружие!

Весь день ему приходилось дежурить, но вечером, после многочисленных просьб, разрешалось играть в Бургтеатре, например, пажа в «Марии Стюарт». Его ввели на роль Себастьяна в «Двенадцатую ночь» и на роль Флориндо в «Слуге двух господ». И только в 1944 году у него появилась первая главная роль. Он сыграл Поэта в пьесе «Роковая корона» в постановке своего самого любимого режиссера Герберта Ваниека.

Известно, что поэт на сцене должен быть холериком. Я же думал, что должен играть в одном лице и Отелло, и Гамлета, и короля Лира. На первой репетиции я случайно разорвал декорацию и так стучал пальцами по столу, что решил, будто сломал запястье. Ваниек не прерывал меня. Только когда сцена закончилась, он совершенно спокойно спросил: «Это все, что у вас есть? Это была наметка или игра?» Я был уничтожен. В отчаянии я посмотрел на своего партнера Германа Тимига. Он тоже был очень серьезен. Это был конец. Но когда Тимиг посмотрел на Ваниека, ноздри его дрожали. Ваниек тоже ухмыльнулся. Все же сражение было выиграно!

В феврале 1944 года Вернер женился на актрисе Бургтеатра Элизабет Калина.

10 сентября 1944-го при сильнейшей бомбежке венского арсенала меня засыпало. Очень многие погибли. Меня контузило, и у меня был такой нервный срыв, что я два месяца провалялся в госпитале, после чего получил приказ отправляться на фронт. В ответ на это я дезертировал.

С октября 1944 года я прятался в Бадене под Веной с Элизабет, моей женой-полуеврейкой, и трехмесячной дочкой. Потом какое-то время мы прятались в квартире Элизабет в Вене, но после очередной бомбежки вынуждены были бе-

жать. Дочку мы несли в бельевой корзине, у нас был только один пакет с детским питанием. Элизабет останавливалась на каждом шагу, чтобы покормить ребенка грудью. На нас напали штурмовики, и мы бежали как сумасшедшие. Я был в гражданском и двигался среди беженцев. Слава богу, ни один немецкий солдат не засек меня. Может быть, потому что я выглядел мальчишкой. Я всегда был моложе своих лет. И всегда выкручивался. Немецкие солдаты вели мимо нас русских пленных, их были сотни. Но это были последние победные моменты немцев. Мы искали монастырь, сиротский приют профессора Арнольди в Хинтебрюлле, приют для беженцев. Это были ужасные ночи. Я точно знал, как стреляют пушки, как с неба падают осветительные ракеты. И я дрожал как осиновый лист...

Смешно, что в предместьях Вены ходил трамвай. Там жила знакомая, у которой был маленький домик с садом. Нам удалось туда попасть. В десяти минутах ходьбы стояло зенитное орудие. Русские были уже совсем близко. Вокруг нас все время стреляли, мы были в самом центре. Если бы у меня было оружие, я бы всех нас убил. Эти дни были самыми ужасными. Мы с Элизабет сидели рядом, между нами была наша дочь, мы все вместе ходили в туалет, чтобы в случае прямого попадания погибнуть одновременно. Сутками мы находились в невыносимом ожидании. Дом шатался, потому что позади от нас стреляла зенитка. Я был на ничейной земле с моей женой и дочкой. Я стал бояться, что Элизабет сойдет с ума, и привязал ребенка одеялом к ее груди, мы бросили все как было и решили бежать. Стоял такой хаос, что каждый мог оказаться следующей жертвой. Элизабет так мчалась, что я не мог ее догнать, а ведь она была с ребенком. Мы добрались до центра города, мимо нас проехали несколько машин, но ни одна не подобрала нас. А какие сцены разыгрывались возле продуктовых магазинов! Женщины рвали друг у друга волосы на голове, вырывали из рук мешки с мукой, которая сыпалась на землю. Ужасно! Как мы выглядели, я не знаю, но думаю, что представляли собой кошмарную картину, потому что все вдруг перестали драться и спросили, куда мы держим путь. Услыхав, что мы пробираемся в Хоххауз, они образовали кордон через Мариенхильфештрассе — так, чтобы любой следующий автомобиль врезался в эту толпу. Остановился маленький «Оппель-Кадетт», и шофер довез нас до Бургтеатра. Едва мы дошли до нашего дома — прямое попадание бомбы. К счастью, с нами ничего не случилось. В подвале были моя мать и мой любимый отчим. Увидев нас, мать закричала. Это было в субботу, а уже в понедельник у дома были русские.

В конце войны я в зимнем пальто весил 52 килограмма, а когда поворачивался, оно крутилось на мне, как на вешалке.

«Оскар Вернер с потрясающей силой сконцентрировал в себе всю боль, все страдания молодых, ставших жертвой войны», — писал в 1946 году театральный критик Фонтана после премьеры пьесы Сцокора «Калипсо».

Последующие годы, вплоть до 1949-го, были временем учения. Каждый вечер у Вернера были спектакли. Только в последний год перед окончанием договора с Бургтеатром (в апреле без разрешения дирекции он уехал в Лондон на съемки английской версии фильма «Ангел с тромбоном» и был досрочно уволен) сыграл четырнадцать ролей в спектаклях, показанных более ста восьмидесяти раз. Тогда в Бургтеатре работали лучшие немецкоязычные актеры.

В Бургтеатре я был осторожен, сверхосторожен, как вор, и многому научился у великих.

В 1947 году Карл Хартль экранизировал написанный в эмиграции роман Эрнста Лотара «Ангел с тромбоном». Съемки шли в Вене. В романе главным героем опять была вечная Австрия, «полная противоречий, полумрачная, прекрасная, глубоко скрытная и демоническая». (Вернер любил цитировать знаменитые слова Лотара об основах австрийской незыблемости: «Йозеф II — религия терпимости», «Моцарт — вершина чувств», «Венский лес — очарование»).

«Последний акт», Вюст — Оскар Вернер. Режиссер Георг Пабст. 1955

В этом фильме снимались только два неизвестных актера — я и «ангел Боттичелли» Мария Шелл. Остальные — Паула Вессели, братья Хёрбигер, Блейбтреи, Зейдлер — знаменитые театральные актеры.

Тогда же, в 1948—1949 годах, он снимается вместе с Эвальдом Бальзерсом в картине «Героическая симфония». Центром картины становится знаменитое Халигенштадское завещание Бетховена, в котором композитор извиняется перед миром за свою глухоту. Вернер играл ветреного племянника Бетховена.

Позже ему предложат в кино роли почти всех великих композиторов. Макс Офюльс хотел сделать с ним фильм об Иоганне Штраусе, но умер раньше, чем проект был осуществлен. Незадолго до смерти Вернера потерпел неудачу проект фильма о Бетховене из-за разногласий с немецким продюсером. Французы просили его сыграть Шопена в фильме по сценарию Ануя о Жорж Санд, но сам Ануй отсоветовал ему соглашаться на эпизод. Советский режиссер пригласил его на главную роль в фильм о Шуберте, но Вернер был категоричен в отказе. Лукино Висконти хотел, чтобы Вернер сыграл Вагнера в фильме «Людвиг Баварский», но...

Я отклонил это предложение, потому что ненавижу Вагнера так же, как чуму. Мне кажется, что Вагнер — это гений банальности. Я поставил свои условия, прежде чем окончательно решить этот вопрос: я хочу сыграть Вагнера таким, каков он был в действительности — саксонец на рахитичных ножках, настоящий подлец, который всю жизнь только эксплуатировал всех, кто его окружал. Но продюсеры ответили, что этого не допустит немецкий рынок.

Следующий фильм — «Украденный год» по новелле Стефана Цвейга и Бертольда Фиртеля снимали в Гамбурге. В одном из писем в Вену Вернер пишет:

Мне удалось внести текстовые и музыкальные изменения, соответствующие моему решению роли. Так, вместо одного банального шлягера, который не подходит художественной натуре моего скрипача, я играл начало второй части скрипичного концерта Мендельсона. Мой успех в роли скрипача огромен. Говорят о том, что мои движения и ведение смычка синхронны с профессиональным музыкан-

том, который во время съемок стоял рядом со мной. Я нашел собственный цифровой метод. Музыканты меня хвалят, и я очень рад этому. Не из тщеславия, а потому что это помогло мне избавиться от детского комплекса, что я начисто лишен музыкальности.

«Приговор перед рассветом» — единственный фильм, который Вернер принял без претензий.

Из письма от августа 1950 года:
Пока никто, кроме меня, не утвержден, я ежедневно пробуюсь с разными партнерами. Но пробы не дают возможности попробовать все грани роли, как это происходит на репетиции в театре. Если бы я мог в театре каждый раз репетировать с разными партнерами, я и играл бы каждый раз по-новому.

В этой картине Вернер сыграл реального персонажа, молоденького немецкого солдата Хеппи.

Самое удивительное, что его мать после выхода картины на экран написала мне, что она без конца смотрит фильм. Как она может это делать, ведь в конце его убивают! Я бы не выдержал, ушел бы через пять минут, смотреть, как собственный мальчик... а еще женщины считают, что только они способны переживать, но не мужчины, отцы.

«Приговор перед рассветом» Вернер рассматривал как свое завещание. С лицом ребенка, нежным, бледным, меланхоличным, но одновременно очень решительным, он создает образ рано повзрослевшего молодого человека в обстановке нацистского мрака, нищеты, смерти.

Эта картина принесла Вернеру мировую известность и стала его пропуском в Голливуд. Сразу по окончании съемок он отправился в Америку.

Я пережил одну из самых страшных бурь, которые только бывают в океане. Сила ветра достигала десяти баллов. Но я не испугался. Я не был подвержен морской болезни. Я только все время вспоминал строчки из Библии: «Я вас спасу от страха».

Здесь, в Америке, я сделал открытие, что я неисправимый европеец. Я сравнивал бульвар Сансет с нашими улицами Кертнерштрассе или Мариенхильфештрассе, они похожи, только бульвар зеленый. Эта улица была очень интересной. Уже смеркалось, когда я решил пройти ее пешком. На всем длинном пути я не встретил ни одного пешехода, как оказалось позже, на мое счастье.

Машины, проезжая мимо меня, замедляли ход, и пассажиры в них с удивлением на меня взирали. Только позже я узнал, что пешком по Сансет-бульвару шатаются только бездомные и попрошайки, а если полиция их замечает, то они прячутся в кустах, поэтому полицейские могут арестовать любого пешехода. Короче говоря, пешеход в Лос-Анджелесе является в высшей степени подозрительной личностью.

Однажды я где-то упомянул, что мечтаю познакомиться с Чарли Чаплином и посмотреть его новые фильмы. Это мое желание мигом стало известно, и меня пригласили на коктейль, сказав, что там должен быть Чаплин, правда, всего десять минут. Когда я увидел, куда меня пригласили, глаза полезли на лоб. Европейский замок в сравнении с этим — ничто... Там можно было увидеть все, что есть в Америке хорошего и дорогого. Под впечатлением от увиденного и от предстоящей встречи с Чаплином я был так взволнован, что даже ни с кем не флиртовал, хотя было много красивых женщин. Вообще для меня это был вечер упущенных возможностей. Наступило великое мгновение. Вдруг образовался живой круг (это напомнило мне бой быков). На одной его стороне Чаплин, на другой — я, и все выжидающе смотрят на нас. Чаплин сказал: «Привет». А я несколько мгновений беспомощно оглядывался и потерял великий момент. Когда потом меня спрашивали, о чем я говорил, я должен был признать, что не произнес ни одного нормального слова. Могу только рвать на себе волосы, что не использо-

«Лола Монтес». Студент — Оскар Вернер. Режиссер Макс Офюльс. 1955

вал единственную из данных мне возможностей.

В какие-то моменты жизни Оскар Вернер вновь становился робким застенчивым юношей Бшлиссмайером[1]. Например, когда он встретил своего любимого художника Марка Шагала в вестибюле гостиницы «Плаза» в Нью-Йорке, то не мог выговорить ни слова, а через какое-то мгновение помчался в самый дорогой магазин, купил альбом художника, чтобы тот его подписал. Когда Вернер вернулся в гостиницу и спросил в администрации, в каком номере живет Шагал, то выяснилось, что тот просто заезжал к кому-то в гости.

В течение трех месяцев руководство студии «XX век—Фокс» держало его обещанием в ближайшее время начать съемки фильма «Человек, который обманул Гитлера». Снимать должен был Отто Преминджер. Это безработное время Вернер проводил в отеле «Беверли Хиллз» наедине с крепкими напитками. Фильм так и не был снят. Компания хотя и возместила текущие расходы, но отказалась платить обусловленный гонорар. Только когда Вернер пригрозил, что в своих апартаментах в отеле откроет «венский ресторан» и компания будет вынуждена оплачивать все ресторанные расходы, он выиграл все финансовые споры.

После этого я все спустил и в автомобиле, купленном прежде, отправился совсем один через всю Америку. Я проехал одиннадцать штатов, названия которых не запомнил, через пустыню, мимо дохлых собак и гремучих змей со скоростью 145 километров в час. Иногда, когда у меня не принимали к оплате чек, потому что я не внушал им доверия своей внешностью, я спал в машине. Я много думал и понял, что Голливуд хочет, чтобы я снимался у них только в фильмах-дешевках. Конечно, с Микки Маусом и Рин-тин-тином можно делать фильмы, ведь они тоже звезды, но они не могут играть Шекспира.

По возвращении в Вену Вернер сыграл в Бургтеатре в пьесе Карла Цукмайера «Песнь в огненной печи». Пьеса о том, как в группу Сопротивления в Альпах

[1] Трудную в произношении фамилию Бшлиссмайер актер заменил в 1946 году на псевдоним, когда и стал называться Оскар Вернер.

затесался предатель (его-то и играл Вернер) и выдал их гестапо. Вернер не любил свою роль: «Предатель — какая-то подозрительная фигура, я ее не чувствую».

Деревенского капеллана играл Отто Фишер.

Вначале он держался неестественно прямо, я сказал ему, что фигура священника должна выражать смирение, в дальнейшем он так и играл. Я видел Фишера в роли Освальда в «Привидении» Ибсена — это было незабываемо.

В 1952 году он играл в Цюрихе в помещении «Шаушпильхаузе» пьесу Бюхнера «Смерть Дантона».

Я решил перестать быть артистом хотя бы в течение года, так как мне было стыдно за то, что я делаю. Потом я сказал себе: ты должен что-то делать, только не заниматься своей профессией в том виде, в каком она существует сейчас. Больше всего на свете я не любил учить текст наизусть. Наверное, я мазохист, если выбрал себе профессию, где только и надо что учить наизусть. Но я заставил себя научиться терпению. Выбор пал на «Гамлета». Теперь я каждое утро уходил в горы с бутылкой шнапса и горой бутербродов и там в тишине учил текст. И вдруг, когда все было ужасно, когда я ничего и ни о чем не хотел знать и целый год пьянствовал, в моей жизни вновь, как когда-то, появился Мюттель.

У меня не было денег в банке, не было телефона. На почте меня ждало письмо от моего театрального агента: «Герр Мюттель не знает Ваш теперешний адрес и спрашивает, готовы ли Вы в следующем сезоне сыграть у него во Франкфурте Гамлета?»

Такого просто не могло быть! Ведь я уже выучил почти две трети роли! Я встретился с Мюттелем в гостинице «Франкфуртер Ноф» и рассказал ему, что не хотел больше играть и только что вышел из тяжеленной депрессии! Но потом признался, что уже выучил почти всю роль только для того, чтобы спастись от одиночества и пьянства. И тут Мюттель спрашивает, готов ли я начать репетиции. Я задал встречный вопрос: «Господин Мюттель, сколько лет Гамлету?»

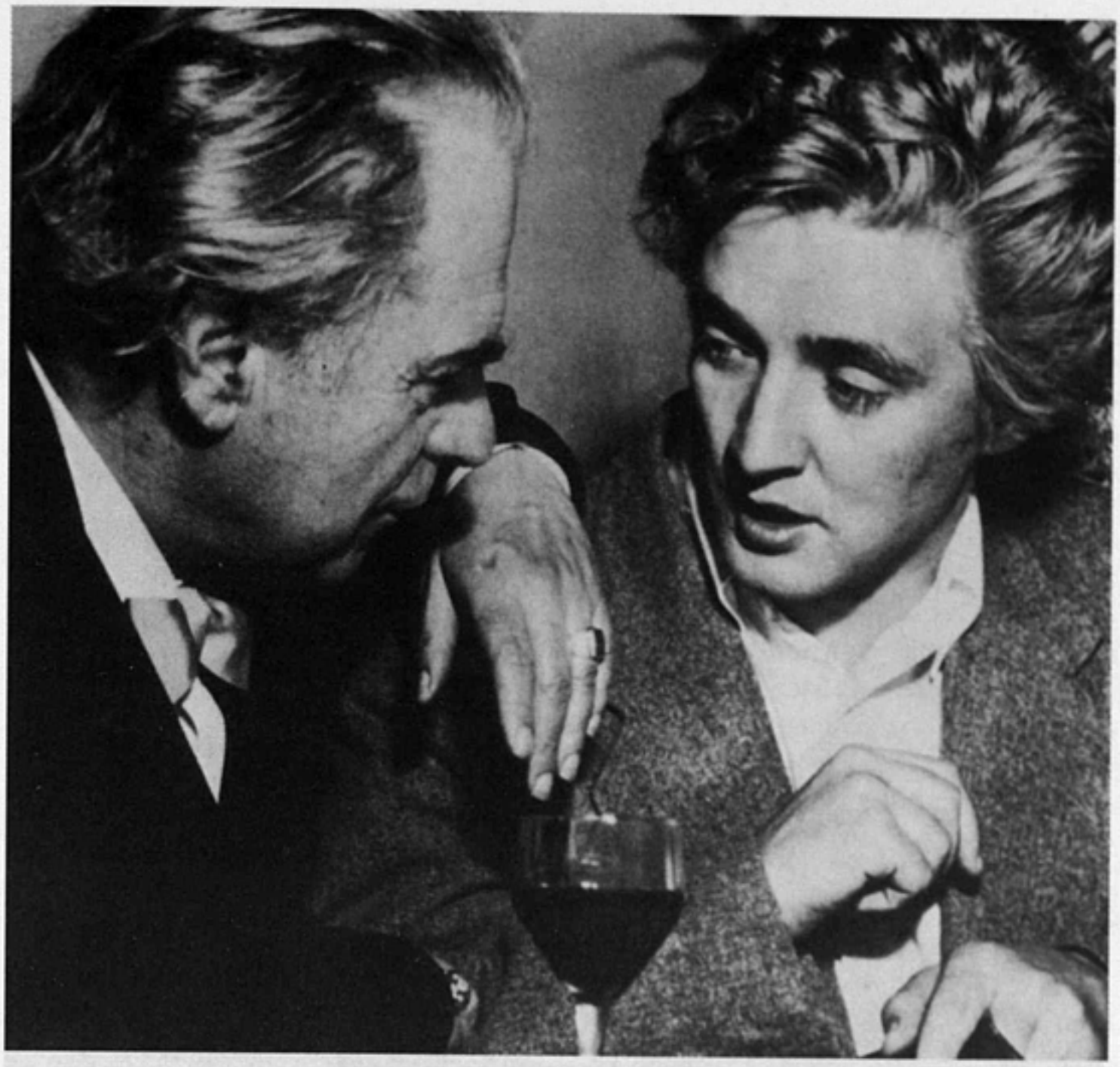
Дело в том, что на этот вопрос в тексте нет однозначного ответа.

Но в первом издании пьесы видно, что ему тридцать лет. Мюттель мне сказал об этом, хотя я и сам знал. «Господин Мюттель, через десять минут подходит к концу мое тридцатилетие, и я завершил своего Гамлета в этот день.

«Вот уже несколько месяцев этот молодой венский артист потрясает публику города Гёте, которая вообще холодна и критична, и заставляет ее безудержно аплодировать, чего здесь уже давно не было. Он играет Гамлета. Вернее сказать, он не играет его. Он и есть Гамлет, — писал в марте 1953 года Франц Теодор Чокор. — Он начинает сверхмеланхолично и продолжает так до появления тени отца, который указывает ему цель. Тот факт, что в этой сцене чувствуются психоаналитический символ, та точка, где Кафка приближается к Шекспиру, безусловно, является заслугой Вернера. Знаменитый монолог: «Слова... слова... слова...» Вернер произносит так небрежно, так мимоходом, как только возможно. А его откровенный траур по убитому Полонию доказывает, что его Гамлет чувствует свою вину, на что раньше никто не обращал внимания, хотя это есть в тексте».

Я понял, что Гамлет написан для меня. В каждой роли можно найти что-то от себя. Так как все мы братья, в Гамлете я обрел близнеца. Мюттель мне однажды сказал: «Густав Грюндгенс полнее всего раскрывался в интриге». Нет, я — в любви. Ролью его жизни был Мефистофель, моей — Гамлет. К сожалению, огромный талант редко сочетается с сильным характером. Грюндгенс стал душеприказчиком дьявола. Я бы им не стал.

В 1955 году Пабст снимал фильм «Последний акт». Главным продюсером был Карл Сцоколль, организатор группы Сопротивления. Вместе с ним над сценарием работал Ремарк.



Драматург Франц Чокор и Оскар Вернер на съемках фильма «Моцарт»

Съемки шли на аэродроме «Швехат» в Вене, который при бомбежке был полностью разрушен. Стоял ледяной холод. Все работали над «гитлеровской» картиной из-под палки, были настроены к нам очень враждебно. Мне угрожали, что меня взорвут, но я до сих пор жив. А вот чем я по-настоящему горд, так это словами Марлона Брандо, который сказал мне, что сцену моей смерти в этом фильме смотрел двадцать четыре раза.

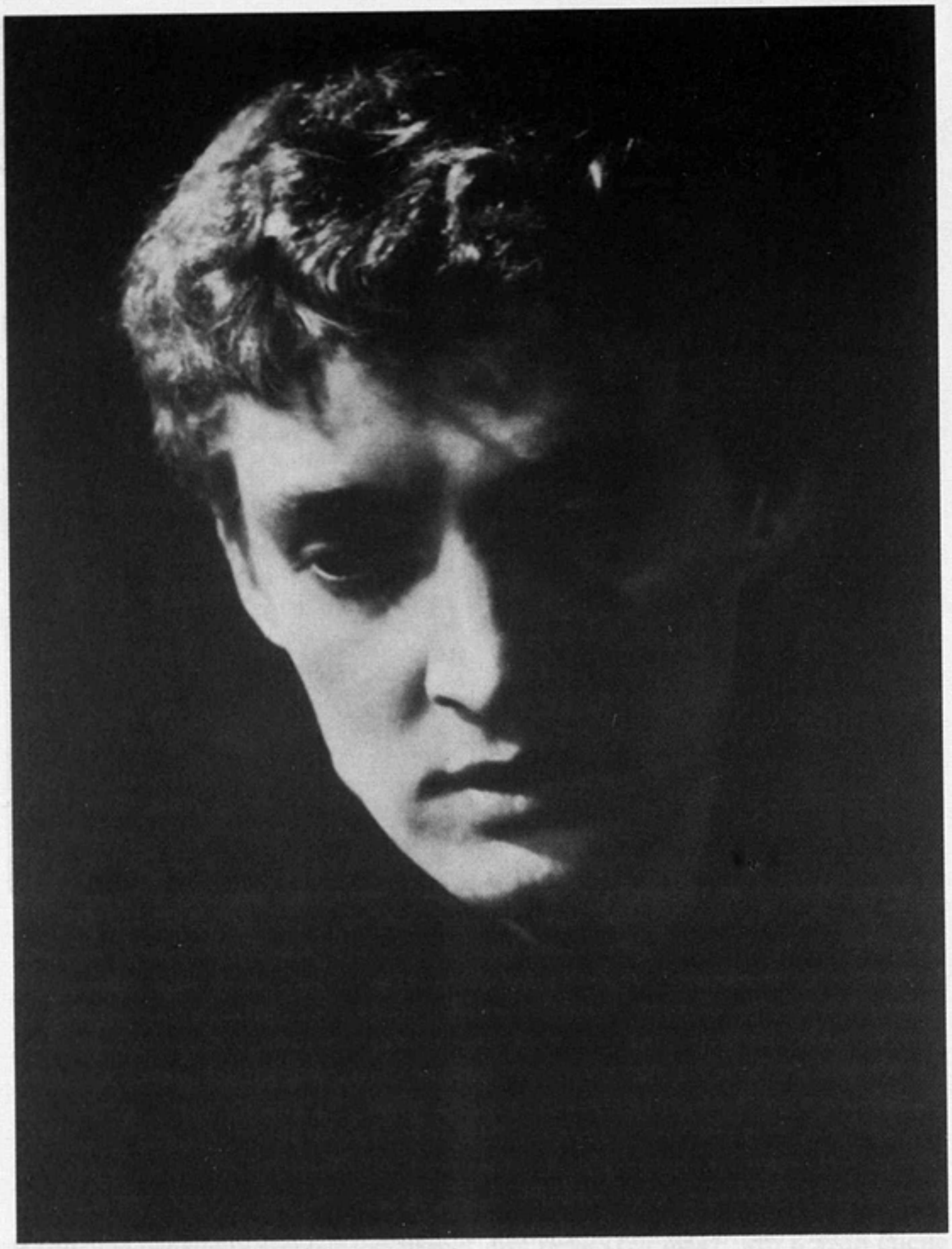
Но в целом своей работой в этом фильме Вернер не был доволен. В «Приговоре перед рассветом» ему удалось идентифицировать себя с персонажем, а здесь — нет, он не смог это сделать.

К двухсотлетию со дня рождения Моцарта Карл Хартль начал картину о последнем годе жизни композитора. Фильм снимался в коричневых тонах, чтобы у зрителей возникало ощущение старинных фотографий, раскрашенных от руки.

Летом 1955 года Вернер почти совсем не спал: каждый день шли утомительные репетиции «Дона Карлоса» в Бургтеатре и почти до самой поздней ночи — съемки «Моцарта».

«Лучше всего мне думается, когда я не могу заснуть», — писал Моцарт. То же самое мог бы сказать о себе и Вернер. У них вообще было много общего в характере. Как пишет биограф композитора: «...У Моцарта сердце всегда было открыто для общения с друзьями. Среди друзей он был как ребенок, в бодром, веселом расположении духа. В его обществе люди забывали, что перед ними великий художник, которым все восхищались. Он редко говорил о своем искусстве. Притворство и лесть были чужды его доверчивому чистому сердцу, любое насилие, совершаемое над его душой, было невыносимо».

Моцарт всегда находил своим друзьям смешные имена: Шабла, Пумфа, Рунцифунди, Шуримури. Точно так же обращался к своим друзьям и Вернер. Он придумывал для них какие-то немыслимые ласковые слова.



Оскар Вернер в роли Гамлета в театре «Йозефштадт». Режиссер Лотар Мюттель. 1953

Почти в самом начале картины, в сцене с Констанцией, я прыгал при разговоре, потому что вычитал у кого-то, что именно так беспокойно прыгал по комнате Моцарт, общаясь с людьми.

Перед началом съемок я решил, что если я сейчас Моцарт, то должен побывать в доме, где он родился. Я поехал в Зальцбург и был в доме совсем один. Вдруг началась гроза, погас свет, потом неожиданно над дверью зазвенел колокольчик, но никого не было. Это повторилось дважды. В этом было что-то странное.

Вернер бесился, когда ему попадалась слащавая, вычурная интерпретация «Волшебной флейты». «Волшебная флейта» должна исполняться в демоническом стиле, как сочетание нежности и ощущения близкой смерти, а не так, как «Фиалки в Вахау».

За то, что в сцене похорон ледяной дождь падает на крышку гроба и вместо мощного оркестра звучит лишь тихий колокольный звон, следует благодарить Вернера. Ему удалось убедить Хартля, что в контрапункте есть больший эффект, чем в сопроводительном аккомпанементе.

Перед сценой, в которой таинственный заказчик приходит заказывать «Реквием», Вернер убежал с площадки. Леопольд Рудольфи, исполняющий

роль заказчика, ждал, сбитый с толку. Вдруг сзади подошел Вернер с двумя бокалами шампанского на серебряном подносе и сказал: «Я так счастлив, что могу играть с Польди»[2].

Вернер любил похулиганить на съемках. Так он поучаствовал в роли статиста, когда снималась массовая сцена на балконе. Он появился в дамском костюме и долго размахивал шляпой с цветами.

Одновременно со съемками «Моцарта» шли репетиции «Дона Карлоса» Шиллера.

Я поехал в Испанию, потому что меня интересовало все, связанное с моим героем, чтобы вдохновиться. Вообще у Шиллера все очень романтично, но на самом деле дон Карлос был настоящий кретин, а у Шиллера он второй Гамлет. Мария Стюарт была проституткой, а у Шиллера она стала героиней благородной трагедии. Валленштейн — просто продажная тварь, а у Шиллера — герой.

После премьеры «Дона Карлоса» Фридрих Торберг писал: «Уже с самых первых сцен повеяло чем-то мощным, грозным рейхом, в котором солнце не заходило, но и не грело. Но вся эта мощь, целиком захватившая публику, шла прежде всего от Вернера Крауза и Оскара Вернера. Как же они взаимодействовали в своем влиянии на зал, когда судорожно надорванная неуверенность юноши застывала перед отцом, словно перед невидимой границей, переступить которую он не мог, когда два человека застывали во все более холодеющем одиночестве, потому что их безнадежно покидали взаимная дружба и любовь. Изумительное партнерство актеров рождало великую игру».

Крауз был для Оскара Вернера и счастьем, и проклятием одновременно: Касперль и дьявол-искуситель с алкогольной зависимостью.

Крауз был истинный гений в понимании и трактовке Шопенгауэра и Ницше. Для него важно было познать «истинную сущность вещей, жизни, бытия». Он знал, что в искусстве все, что можно разъять, бесплодно, что рацио не есть предмет искусства. Искусство там, где есть мгновение, которое порождает эмоции и создает вечное. Крауз был великий алкоголик, но благородный пьяница. Каждый вечер он стоял на сцене Бургтеатра, и я не давал сорваться ни одному спектаклю. Я не могу описать, что он для меня значил, хотя он был одним из самых строгих моих критиков. Однажды он мне сказал: «Ты, собственно, совсем не артист». Мое сердце ушло в пятки. «Ты в любой профессии достиг бы такого же уровня. Ты как щука в пруду с карпами!»

В 1956-м Вернер сыграл «Гамлета» в той же постановке Лотара Мюттеля в театре «Йозефштадт».

«Вернер начинал свой монолог: «Можно жить с улыбкой и с улыбкой быть подлецом, по крайней мере, в Дании» очень значительно и сразу направлял свои стрелы в убийцу своего отца, а слова: «Еще не родился такой негодяй в Дании, который не был бы отпетым плутом» произносил уже совершенно другой человек, который как бы прикрывался своим безумием. Именно здесь лежало решение роли Оскаром Вернером, в мощном разбеге, в задыхающейся беспокойной нерешительности, поражающей одновременно силой превращения», — писал Фридрих Торберг. После каждого спектакля у служебного подъезда творилось что-то невообразимое.

Когда от меня в зрительный зал летит какая-то искра, я чувствую, что три минуты в своей жизни я, действительно, счастлив.

Вернер совершенно не принимал театр Брехта. Он говорил, что «когда игра-

[2] К каждой театральной премьере Леопольд Рудольфи посылал телеграмму своему «Моцарту»: «Ни пуха ни пера». Еще в ноябре 1983 года, когда Лепольда Рудольфи уже несколько лет не было в живых, Оскар Вернер перед своим выступлением на сцене, глядя на небо, просил: «Польди, поддержи меня!»

ешь Юлия Цезаря у Шекспира, то знаешь, почему он должен быть убит, когда играешь Цезаря у Шоу, то знаешь, почему Клеопатра к нему летит! У Брехта этого нет!»

В декабре 1958 года Вернер должен был предстать перед судом и выплатить 18 тысяч шиллингов неустойки, так как отменил съемки спектакля «Гамлет», потому что возле съемочной площадки расположилась ярмарка. Мюнхенская газета с возмущением писала, что во время разговора с господами в черных мантиях он стоял, засунув руки в карманы брюк.

Летом 1959 года Вернер собрал свою собственную труппу по примеру труппы Жан-Луи Барро. На сцене театра были выпущены два спектакля: «Коварство и любовь» и «Горе тому, кто лжет» Грильпарцера. Но в целом эта авантюра с собственной труппой и организацией фестиваля не удалась. Театр остался почти пустым. Торговая палата захотела помочь Вернеру, но он отклонил их помощь с высокопарными словами.

Лучше честь в пустоте, чем позор в полном театре. Я шел в театр, чтобы играть Гамлета, а не для того, чтобы покупать «Мерседес». Но меня все же пригласили на сцену Инсбрукского театра. Очевидно, там я все же был нужен. Но когда мы туда пришли, то столкнулись с равнодушием официальных лиц и пассивностью журналистов. Они злились на меня, что я не пошел к ним с протянутой рукой, как это принято в театре.

Сто первое представление «Коварства и любви» в рамках турне в городском театре Бадена под Веной должно было быть записано на телевидении. После того как ОРФ в течение четырех часов заливало сцену светом, Вернер пришел, чтобы посмотреть, каков результат.

Я договаривался с ними, что в спетакле не будет никаких изменений, в том числе и световых. Я это делал намеренно, потому что надеялся, что черно-белое освещение придаст декорациям рембрандтовский эффект. Но инженер по свету господин Петровски отказался что-либо менять в соответствии с моими пожеланиями. Я не поставил свое имя, потому что спектакль был снят в освещении ревю.

И Австрийское телевидение вновь потребовало возмещения убытков в размере 2 492 865 шиллингов за понесенные расходы. Сумма по тем временам была очень высокая. Первая судебная инстанция иск телевидения отклонила, но вторая пошла против Вернера. Он играл в «Театр ан дер Вин», когда к нему нагрянул судебный исполнитель. У него отобрали все его наличные деньги и на следующий день еще 3 тысячи шиллингов, найдя его в отеле «Паркринг». Но вскоре по решению Верховного суда телевидение должно было вернуть ему эту сумму. Весь процесс тянулся более четырех лет. Вернер скорее пошел бы на то, чтобы заложить все, что у него было, чем уступить.

В 1961 году на фестивале в Брегенце он играл главную роль в пьесе Феликса Брауна «Орфей» в постановке Йозефа Гилена. «На поверхности лежит сравнение пьесы Брауна с одноименной пьесой Жана Кокто, великолепная киноверсия которой известна всему миру, — писал после премьеры Отто Базиль. — Поэт спрашивает, что значит для человека умение петь. «Кто хочет петь для людей, того они убивают». Вернер предложил свою интерпретацию этих надорванных шизофренических характеров.

Четыре премьеры в Бургтеатре: «Король Генрих IV» , «Торквато Тассо», «Беккет, или Честь Божья» и «Генрих V» вышли в течение года и стали звездными в жизни Оскара Вернера.

Ганс Мозер назвал его вундеркиндом. Его партнер по «Беккету» Генрих Швейгер вспоминает: «Собственно, он был непредсказуем... У него был налет настоящей венской небрежности... Вначале он как-то неуверенно произносил текст, словно ему это не так уж и интересно. Медленно погружался в образ, и вдруг неожиданно происходило что-то, что нас всех потрясало!»

После премьеры «Беккета» Фридрих Торберг писал: «Та свобода, с кото-

рой господин Вернер показывает превращения своего героя — благородный юноша, всезнающий канцлер и наконец архиепископ, вступающийся за божественную честь ценой собственной жизни, — только подтверждает, что он — великий знаток человеческого характера на сегодняшней сцене».

Только почти спустя два года мне выплатили последнюю часть гонорара. В этом смысле даже самый ужасный балаган более честен по отношению к своим артистам.

При этом режиссер Линдберг заставлял Вернера два раза в день играть эту гигантскую роль.

У Оскара Вернера было все для роли Генриха IV, этого самого яркого шекспировского короля, — и благородство, и ощущение своей избранности, и простота, и чувство юмора. Фридрих Торберг писал: «Тот, кто думал, что в «Беккете» Вернер достиг вершин мастерства, мог убедиться, увидев его в «Генрихе IV», что возможности актера безграничны».

Хорошо работать в таком театре, где даже на третьем ярусе билетеры желали зрителям приобщаться к совершенству.

Вернер любил разыгрывать своих друзей, а так как у него был абсолютный слух, мастерски подделывал голоса, так что многие становились жертвами его таланта. К примеру, во время телефонного разговора с Вилли Форстом Вернер, чтобы доставить ему удовольствие, на память цитировал диалоги из его фильмов голосами тех актеров, которые были в них заняты.

Примерно в то же самое время, когда Вернер блистал в Бургтеатре, ему позвонил его киноагент и сказал, что в Вене находится знаменитый голливудский режиссер Уильям Уайлер, который хочет с ним познакомиться. Они договорились вместе поужинать, но за час до назначенного времени Вернер отменил встречу, сославшись на то, что у него на это время уже якобы был назначен урок фехтования.

В том же году Вернер расторг договор с Бургтеатром. Тогдашний директор Эрнст Хойзерманн написал ему: «Я должен еще раз просить тебя сохранить верность Бургтеатру и нашей дружбе. Как говорит дон Карлос: «Это моя последняя отчаянная попытка». Всегда сердечно твой Эрнст». Вернер ответил так: «Благодарю за телеграмму, но я должен хранить верность себе. Маркиз Поза говорит: «Я не могу быть слугой князю» — ну а я не могу быть слугой чиновников и режиссеров. Очень сердечно. Всегда твой Оскар».

Во время пресс-конференции в «Винеротель» без грусти он говорил:

Я слишком долго там был и я не мазохист. Директорам театров следовало бы меняться, как ректоры в высших школах. В Бургтеатре сегодня чиновников в десять раз больше, чем при кайзере. И все только для того, чтобы говорить «нет», если ты что-то задумал. Тогда как, сказав «да», они уже будут не нужны. Я кажусь себе раввином среди кардиналов, и мне это совершенно надоело. Я слишком долго имел дело с безграмотными людьми. С людьми, которые больше политики от театра, чем художники. С директорами, которые никогда не читали Шекспира. У Рейнгардта театром управлял один его брат.

В 1961 году он начал сниматься во Франции у Франсуа Трюффо в фильме «Жюль и Джим». Его партнерами были Анри Серре (Джим) и Жанна Моро (Катрин). После того как Вернер прочитал сценарий, он написал Трюффо: «Мне бы больше хотелось сыграть Джима. Или Жюль должен быть старше. Но без грима, а внутренне старше, спокойнее».

Ему так понравился Париж, что он купил там квартиру на улице св. Доминика.

Окончание следует

Перевод с немецкого Маргариты Литвин

Ч Т Е Н И Е

АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ

Они улетели

КИНОПОВЕСТЬ

1

Им ничего не говорят.

— Мы не знаем! Подтверждаем факт, да! Крушение! А причины неизвестны... И все может быть, все! Техническая неисправность... Или ошибка экипажа. Или и то, и другое сразу! Еще некачественное топливо... Да молния ударила! Птица!

— Вы нам одно только... есть там кто живой, нет?

— Полной информации не имеем. Дайте время.

— Никого, значит!

— Спасательные работы идут.

Родственники не верят, молчат тяжело. Шумит городская площадь.

Сотрудник авиакомпании клянется:

— Мы ничего не скрываем. Сами не знаем. Мы — авиакомпания. Сами. Лайнер как с иголочки, после капремонта... Опытный экипаж. У командира семнадцать тысяч часов налета! Как такое могло, почему?

Он один против всех держит удар. Другие сотрудники, выйдя из гостиницы следом, остаются в сторонке.

— Простите нас. Примите соболезнования. А правду скажут черные ящики, когда расшифруем.

Доносится:

— Что — черные самолет грохнули?

— И это. Да. Приходит в голову. Вы понимаете, и мы понимаем.

Машины все подкатывают к гостинице, одна, вторая. Толпа на ступенях растет. И молодой сотрудник решает высвободиться из плена.

— Проходите в вестибюль. Ключи у портье. Располагайтесь. Расходы за счет компании. Завтра предстоит опознание. Только вы это можете. Тяжелый день, да.

Они расступаются неожиданно легко и идут в вестибюль, как он велел. Друг за дружкой, послушно. Сотрудник успокоился, кивает коллегам у входа.

Напоследок его спрашивают:

— Это далеко, где... самолет?

— Да за рекой тут.

— Как же нам туда?

— Никак. До приезда комиссии по расследованию.

— Долго они.

Он объясняет:

— Ну, приказом назначат пока, соберут. Еще дорога. Ждем с минуты на минуту.

Но, успокоившись, вдруг на полуслове всхлипывает. И слеза сама помимо воли проливается. Вместо родственников плачет, получается.

И сразу меняется все. Крики, стоны, искаженные лица... Скорбь с яростью вперемешку. Бросаются к нему, очки сбивают. Одни причем повалить пытаются, другие, наоборот, нападавших оттаскивают, а его поднимают, отряхивают... Не ведают уже, что творят. Но клич спасительный раздается:

— Вот они! Приехали! Комиссия!

Это к ступеням автобус причалил. И все навстречу устремляются.

— Явились не запылились! Вылезай!

— Не торопятся господа! С самого начала мутят чего-то!

— Концы в воду не получится, сразу говорим! Наизнанку вывернем!

Обступили автобус, а оттуда никто не выходит.

— Эй, вы чего там?

Но вместо комиссии туристы прибыли. Буровики, а может, шахтеры, отпускники.

— Привет с Таймыра!

Из автобуса вываливаются, очень веселые. В шортах, богатыри все как на подбор. На ногах нетвердо держась, они всех подряд родственников обнимают от избытка чувств, кто под руку попадается. Всех тискают, ласкают спьяну и в гостиницу за собой тащат, сами не зная, кого.

2

Но один, лет сорока, от ласки богатырской увернулся. И еще там другой такой же был, тоже, видно, себе на уме... И он первого у машины настигает.

— Друг, куда? Оцеплено там все.

— И чего?

— И не прорвешься, чего. В объезд только.

— Как?

— На проселок с бетонки.

Сговорились, не сговариваясь. В машину ныряют.

— Покажу, друг. Отдыхал в этих местах, было дело.

Разворачиваются в толпе. Родственники с туристами идут и идут.

— Было дело, с ней тут медовый месяц, понимаешь, друг?

— Да.

— С ней, с ней!

— Понятно.

— Там людей вроде «скорые» по больницам, ты слышал, нет?

— Вроде.

— Значит, живые есть?

— Да.

— Надеемся, значит, да?

— Молчи.

Этот, который подсел, разговорчивым оказался. Шепчет, как молится:

— Жми, друг, жми!

Но тут еще человек следом увязался, пока маневрировали. Чуть не на всю площадь окликает:

— Куда, хлопцы? И не думайте! С вами я!

И через мгновенье он к ним уже в машину запрыгивает. Крепкий старик, проворный. И опять громко:

— Я ж летчик сам, вы чего? Лучше всякой комиссии! Поехали!

— По-тихому, что ли, не можешь, батя?

Старик кричит:

— Простите мне, ребятки, я контужен, я говорить не умею, а только изъясняюсь! А вот бывает такое, что старший сын у меня в истребителе в Афгане сгорел, а младший штурманом летел в самолете этом, бывает?

Мало, сам увязался, так еще остальных за собой потянул. Услышав, все тоже к машинам бросаются, полтолпы. Отъезжают целой кавалькадой.

3

Спускаются с бетонки.

— Дальше пикет у них. А мы сюда, так вот. Давай. И гаси, что ж ты с фарами, друг? Всё, теперь пошел!

Затряслись по проселку. Поводырь командует:

— Свет за лесом видишь, прожектора? Там, значит, туда! Давай! — Отвлекся от дороги: — Одна с десяти тысяч падала, и хоть бы ей что, интервью по телевизору, это как? А еще когда самолет на куски, а в хвосте все живые, весь третий салóн, вот такой случай! — Но тут же сам себя обрывает, чуть не подпрыгивает: — Стой, куда! Да стой, говорю, ослеп! Всё, приехали!

Из-за поворота навстречу грузовики выкатываются. Солдаты из-под тентов прыгают. Смех в полутьме, голоса, вспыхивают огоньки сигарет.

— Пригнали! Успели!

Вылезают из машины и идут, делать нечего. И люди, которые следом прибыли, тоже идут, транспорт свой побросав. И здесь не отстали.

Скрытно хотели, крадучись, под носом у солдат, но голос громовой раздается:

— Слева обходи, бегом, марш!

Старик, конечно, кто ж еще. Ну, не может говорить иначе. И не говорить не может.

— Батя, тихо!

— Бегом, сказал, пока перекур у них!

Получилось, солдатам скомандовал. И заканчивается перекур, смех смолкает. К ним цепью бегут наперерез.

И они бегут, те, кто приехал. В чащу рвут напролом. Сучья во мраке трещат. А потом вдруг лица родственников светлеть начинают, из тьмы выплывая. К речке они выскочили, с другого берега прожектора бьют, в воде отражаясь. И совсем ясно делается, как днем.

Без остановки в воду идут, пробираются, захлебываясь, где вброд, где вплавь. И, берега достигнув, оказываются на месте крушения самолета.

Явились, откуда их не ждали, своими глазами видят. Обгоревшую гору обломков в поле. И ничего не видят.

Краны растаскивают, трактора сгребают. Фигурки в оранжевых фуфайках копошатся в черноте.

Один такой, в фуфайке, слов не выбирает, ни к чему:

— Вертикальное падение. Штопор, кранты. Целехонький в землю вмазался. Взрыв, пожар.

— А живые?

В фуфайке молчит, только смотрит, от света жмурясь.

Лица родственников мокрые после купания.

4

Возвращаются к машине вдвоем.

— А дед? — вспоминает водитель.

— Не знаю.

Моторы урчат вокруг, транспорт разъезжается.

— Может, с ними он?

— Нет, я смотрел, не было.

Остались одни на проселке ждать, светает уже.

— Сначала вещи назвать, в чем одеты были, — говорит пассажир, — и тогда они тела предъявят. Вот только в чем она была, дай бог памяти? — Он обходит машину. — А это хорошо, друг, что у тебя тачка такая.

— Какая?

— Ну, большая. Пикап. Я к тому, что и мой гроб, может, прихватишь. Далеко ты, куда?

— В Таганрог.

— По пути, удачно. Мне в Каменск, от трассы совсем ничего. Если, конечно, не возражаешь?

— Нет.

— Если уж мы с самого начала повязались.

— Да.

— И про такое спокойно говорим.

— Ты последний раз его когда видел? — спрашивает водитель.

— Кого?

— Деда.

— В реке.

— А потом?

— Нет.

— Поехали, — решает водитель.

Но пассажир в машину не садится, идет вдруг без дороги. Водитель не уговаривает, поехал сам. Путник оборачивается, ему подмигивает.

— А жалко деда, да?

5

Наутро авиакомпания вместо очкарика выставляет другого сотрудника, предусмотрительно поменяв его пол. Молодая женщина в униформе впархивает в гостиничный вестибюль и элегантно приземляется на краешке кресла.

Сразу ей вопрос:

— Комиссия где?

— Понятия не имею.

— А кто ж тогда?

— Ну, комиссия, наверное, кто же?

Разговор пошел совсем другой. При этом женщина мило улыбается.

— У них свое отдельное ведомство. Называется межгосударственный авиационный комитет, еле выговорила!

— Называется бардак!

— А я скажу, это вы рано приехали.

— Вот как.

— Самотеком, сколько тут вас? — Она обводит взглядом вестибюль. — Тридцать человек? Но все-таки порядок существует, сроки... Это ведь тоже все не вынь да положь, вы как думаете? Тем более, пока один туман сплошной!

— И когда ж рассеется туман?

— Вот тогда мы соберемся организованно и без горячки обсудим все вопросы, в том числе компенсаций.

И это еще не все, что милая женщина сказала:

— Вообще, самое лучшее вам прямо сейчас разъехаться.

— Это куда же?

— По домам, конечно.

— Так. Интересное дело.

— Ну а чего сердце зря рвать, если ничего не ясно? Поезжайте.

В стороне на бильярдных столах игра идет, грохочут шары.

— А опознание?

Она спрашивает:

— Вы были там ночью?

— И что?

— Выводы какие-то сделали, наверное.

— Какие?

— Ну, что нечего опознавать?

— Как так?

— Вы же сами видели.

Шар прилетает с бильярда, в тишине перекатывается по полу у родственников между ног. Они становятся жалкими, беспомощными.

— Подождите, это что же... ни живых ни мертвых?

— На данный момент вот так.

— А дальше?

— Идентификация по анализам ДНК. Лаборатория в Ростове.

— И установят?

— Обязательно.

— А похороны как же?

— Не скоро, боюсь.

— Но будут? А как, по отдельности или могила братская? Нет, этого не может быть, не может! Так не бывает!

Опять тишина. Слов уже нет. Женщина сидит со своей пришитой улыбкой и тоже молчит, выдерживая взгляды родственников.

— Ну делайте со мной, что хотите! — вдруг вскрикивает она двусмысленно и сама смущается.

И, нагнувшись, пытается поднять из-под кресла шар. Но он от нее откатывается, и она, на себя сердясь, изгибается эротически и еще больше смущается.

С шаром она отскакивает от родственников, а они остаются в креслах, парализованные.

6

И опять двое эти сходятся, которые от всех держатся особняком, в сторонке хитрой своей. Но уже открыто они, не таясь, потому что всего их двое в гостинице и осталось, другие родственники все уехали.

Вечером водитель на бильярде стучит и думает: он вообще один, с кием среди туристов затерялся. И недоволен, когда, обернувшись, вдруг за спиной пассажира видит.

— А ты здесь чего?

Тот плечами пожимает.

— А чего и ты, то же самое.

На столе самая кульминация, нервничает партнер. И водитель заново начинает целиться.

Пассажир говорит:

— Друг, я от тебя никуда, потому что ты все правильно делаешь, вот поэтому.

Опять с прицела сбил. Водитель сильнее еще над столом пригибается. И заколачивает все-таки.

— Вот именно, — кивает пассажир.

Партнер без охоты в карман лезет расплачиваться. Но водитель его щадит.

— Нет.

— Нет? А как же мы?

— Мы по сотке.

— Принято. В баре? В номере у меня?

— В номере.

Проигравший рад, что легко отделался.

— За мной без промедления!

И, подхватив водителя под руку, тащит по коридору. Люди, которые вокруг бильярда зрителями стояли, тоже идут, одна, видно, компания. И пассажир, конечно, за всеми следом.

7

В двухкомнатном люксе, где обитает компания, повсюду чертежи разложены, схемы, компьютеры мерцают. Вслед за хозяевами девушка появляется, без слов на стол бумаги кладет и так же молча уходит.

— Это вы чего тут? — не ожидал пассажир.

— Так, кумекаем.

— Видно.

— И от людей прячемся, — смеются хозяева.

— Чего это?

— Инструкция.

Разлили обещанное, выпивают. Хозяева еще веселеют.

— Но люди уехали, и теперь можно. Даже немножко вздрогнуть на радостях.

Пассажир не понимает.

— А что за люди-то, кто?

— Не важно, люди.

— Ну кто, кто?

Партнеру надоело. Видно, он среди них начальник.

— Ребята, авиакатастрофа тяжелая, мы расследуем. И вы давайте идите все.

Но гости не уходят. Пассажир кричит:

— Так вы комиссия? Вы здесь?

Хозяева плечами пожимают.

— С самого начала, а как же.

Партнер тоже понял, смотрит на водителя.

— А вы, значит, застукали нас! Два борта в угол! Ловко!

Тот спрашивает:

— Пламя из турбин, это что?

— Помпаж это, забудь. При штопоре двигатели горючим захлебываются, все дела. Не тот огонь, ты понял? А вам чего втирали? Про теракт, конечно?

— Намеком, — подтверждает пассажир.

Эксперты головами качают.

— А еще чего они вам, бездельники эти? Про экипаж, не иначе? Который опытный, лучший самый? Как свалятся, всегда почему-то лучшие!

И сразу на лицах траурное выражение, смешков никаких, все изменилось. И уже гостей посадить куда, не знают.

— Ребята, вы располагайтесь, что ж все на ногах-то? И давайте мы, не чокаясь, это надо!

И выпили опять, молчат. Девушка с бумагами мелькнула снова, ушла.

— Еще вопросы давайте. Пожалуйста. Слушаем.

— Вы ласковые чего такие? — удивляется пассажир.

— Ну, понимаем, как вы думаете?

— А не мутите?

— Ребята, вы спрашивайте, если хотите.

— Да мы не знаем чего, — бормочет пассажир. — Вообще чего делать не знаем. Вот я и он.

Но у спутника его вопрос был:

— Ящики нашли?

— Да ни хрена.

— Понятно.

Бывший партнер усмехается:

— Что понятно? Темно, как у негра, вот без преувеличения! Батальон третьи сутки без толку корячится, все излазили!

Вмешивается сотрудник:

— Петр Сергеевич, там этот Семенцов в списках, обратили внимание?

— Это какой?

— Ну, тот самый.

Начальник озадачен.

— И чего? И порулил, думаешь?

— А был рейс, чтоб не порулил? И к пилотам в кабину не залез, свинья пьяная? Мог, мог!

— Семенцов кто? — реагирует пассажир.

Начальник отвечает неохотно, видно, недоволен, что разговор отклонился:

— Ну кто. Владелец заводов, газет, пароходов, конечно. И большой порулить любитель, земля ему пухом. Видите, мы уж за все цепляемся, за любое! — Помолчав, с болью даже говорит: — И вы цепляйтесь. Что ж вам теперь, ребята? Хоть за что, не важно. Одно спасение.

— Да понимаем.

— Хоть ящики эти ищите, не знаю. Давайте.

— Думаете, ящики?

— Ну, разброс-то! Никаких солдат не хватит. Горка там, может, за ней даже приземлились, чем черт не шутит.

— Загоруйко.

— Что?

— Кто. Я Загоруйко, фамилия, — сообщает пассажир.

Хозяева кивают дружно.

— Рады познакомиться.

— Так мы чего... Мы пойдем, как, чего делать?

Встали следом, не поленились и до дверей провожают.

— Вы еще заходите. Вдруг что прояснится. Завтра.

— Можно?

— Да милости просим. Конечно. Ждем.

Гости растроганы, чуть до объятий не доходит.

— Мы одно теперь... знать должны, понимаете?

— Ребята, какой разговор, вы чего? Вы держитесь, главное.

В коридор выходят, у пассажира слезы на глазах.

— Людей встретили!

8

И даже в поле чистом все не так поворачивается, опять непредвиденно. Потому что, оказалось, не одни они тут такие, кто с утра пораньше под дождем рыщет. Еще люди, согнувшись, в тумане ходят, много их. Мужчины, женщины с детишками, семейства целые. Выискивают в траве, что с неба им просыпалось. И пацан шустрый уже с трофеем к матери мчится, сумочку дамскую к груди прижав.

И крик:

— Мародеры, суки! На месте!

Выбегают из-за горки солдаты с милицией вперемешку. И сразу с места все срываются, кто в поле был. В лес ускользают от облавы, не впервой, видно.

А что по пути двоих чуть не затоптали, не заметили даже. Как конницей, толпой прошлись, пассажир с земли встает, в грязи весь, за ногу держится.

И теперь к ним солдаты бегут, сатанея с каждым шагом. А двое стоят посреди поля, как стояли, ждут.

И вот лейтенант в ярости подскакивает, порвет сейчас. Но будто поперхнулся, их увидев. В горле вдруг все застряло, что выкрикнуть хотел. Смотрит и в лице сам меняется. И скорей бочком мимо проходит, отвернувшись. К лесу дальше побежал, подчиненных за собой увлекая.

Пассажир ногу все ощупывает.

— Эх, ящички!

— В гостиницу? — спрашивает водитель.

— Куда ж хромому теперь! — кривится пассажир.

И за плечо спутника схватился, чтоб идти.

9

В грязи, как были, в люкс без ответа стучат и входят, дверь открыта. И глазам не верят опять, потому что ни компьютеров, ни схем с чертежами на столах, всё наоборот. И хозяев, главное, тоже нет, как испарились. Вдруг пустота.

И снова девушка следом появляется, как тогда, но теперь не бумаги с важным видом приносит, а хлам всякий подбирает, что от постояльцев остался.

Их удивить трудно уже, водителя с пассажиром.

— А хозяева где?

— Уехали. Как расшифровали. Еще ночью они.

— Что расшифровали?

— Ну, ленту эту из ящиков.

Нет, потрясены они.

— Так ящики... были ящики? Нашли, значит, их?

— И не искали.

— А как же?

— Да у пилотов в кабине и были.

Девушка пепельницы вытряхивает, обрывки бумаг комкает и вопросам не придает значения. Но тишина вдруг мертвая за спиной повисает, и она оборачивается.

И страх у нее на лице, так они смотрят.

— Я... я в этом не понимаю! Я унести-принести! Вот!

Ворохом бумаг от них отгораживаясь, она пятится даже.

Пассажир усмехается.

— Помешали мы им вчера.

Она кивает, готова любое подтвердить:

— Да, да, сильно.

— Недовольны были.

— Очень... они дверь сразу на ключ.

— А нас за горку!

Он подскакивает к девушке, пытаясь выхватить бумаги, ворох разлетается по номеру. Пассажир ловит обрывки, судорожно просматривает, рвет яростно.

— На ленте что, говори, на ленте?

Нет, этого девушка не знает.

— Я и говорю, на ключ они! Меня вообще не подпускали!

И плачет уже, ладошками беспомощно лицо прикрыв.

Водитель подходит к ней.

— Ну что ты, что ты... иди.

Она рыбкой выскальзывает из номера на волю, и пассажир спрашивает:

— Что ж там такое вдруг страшное на ленте, что их среди ночи сдуло? — И на диван плюхается, за голову схватившись. — Не могу больше! Чего это все вообще?

Но смог. Когда, очнувшись, водителя в номере не увидел. И в коридор выскочил, на хромой ноге побежал, смог. Гостиница сверкала, грохотала. По холлам он, барам, кегельбанам, куда только не заглядывал с лицом отчаянным, людей пугая.

И в ресторан врывается, там праздник тоже, свадьба. Но еще поодаль за столиком спутник его неразлучный сидит, нашел!

10

И спокоен он.

— Опять два борта в угол. В мой.

— И они отыгрались?

— Конечно.

— Мы чего дальше будем?

— По домам.

Пассажир смеется.

— Зачем?

Водитель закусывать продолжает.

— Не знаю.

Пассажир смотрит на него, закричал:

— Знаешь! Знаешь, раз аппетит!

Друг друга слышат еле, музыка гремит. Официант сообщает, с подносом промелькнув:

— Тут траур у нас маленький был, но все тип-топ уже! Наверстывайте!

— Я на самолет опоздал, не сел, — говорит пассажир, — нет, я не опоздал, в аэропорт мы со Светкой вместе, но слово за слово, характеры говно у обо-

их... и чуть не на трапе разругались в смерть, это в Египет на курорт ехали! Я в бар сразу и с горя принял, ну, и за ней, конечно, в самолет опять, но там же теперь проверки эти нынешние, то-сё... и вот живой я! — Отвлекся, недоволен: — Ну, чего тебе, чего?

Это паренек в стороне все стоит, к столику не подходит.

Сам к нему пошел. И разговор короткий, возня, под зад пинок... И приносит мобильный телефон.

— «Дядя, купи!» А дядя знает, где мальчик его подобрал! — Опять садится, молчать не может: — Так. Делаем мы чего?

Но теперь официант на стол счет положил, и водитель озабоченно по карманам шарит, купюры выкладывая. Заминка.

Пассажир командует:

— Спрячь.

И сам деньги нетерпеливо на скатерть кидает, пачка вдруг увесистая в руках.

— Друг, спокойно. Я тачку продал, как случилось. Сразу.

— Чего это?

— Вот за тебя расплачиваться. Друг, я не поверю, что Семенцов мою бабу убил!

Водитель забрал все невозмутимо, что выложить успел, еще и пересчитывает.

— Это они нас только с пути сбивали, наоборот!

За соседним столиком вдруг толстяк теперь вскакивает, трубку к уху прижал:

— Лида! — Ревет на весь зал, мечется, посуда на пол летит. — Лида! Лидочка!

А пассажир телефон трофейный в руках крутит, бормочет:

— Да я ему это, я... нажал, не хотел!

И уже к толстяку идет, делать нечего. Тот встал сразу, замерев, слушает, что на ухо ему пассажир. Не убил. Вместе возвращаются, слезы у обоих.

В шортах гость, ляжки черные от загара. Первым делом выливает себе, что на столе в графине осталось.

— Из Египта, елки, вот как был! Встречал! И сюда сразу!

Не в добрый час он к ним, потому что следом метрдотель появляется с охраной:

— За посуду бабки, и отваливайте, быстро!

Пассажир пачкой своей опять манипулирует, за гостя отдуваясь. А тот, выпив, еще и закусывает, хоть бы что, не получается быстро.

Метрдотель совсем разъярился, охране командует:

— Ну-ка, голого этого, с ляжками! Давайте! И пьянь эту тоже! В грязи вываляются! В ресторан они! Совсем, твари, оборзели!

И тащат с толстяком за компанию к выходу их ребята, железными объятиями сковав. Сквозь праздник, пляски до упаду. И в фате невеста вдруг в тесноте с пассажиром рядом, схватила его, повела, от конвоиров оторвав... Ее объятия нежные, а он в лицо кричит невежливо:

— Сейчас поставлю тебя!

Тут уж толпа вся накидывается. Бьют, тащат опять. Из ресторана по коридорам. И в вестибюль без остановки. Не успокоились, пока совсем на улицу не вышвырнули.

Водитель к машине своей спешит. И пассажир за ним скорей, упустить опять боится. А следом толстяк еще ляжками сверкает, трое их ведь теперь.

— Жми, жми! — торопит пассажир, за водителем в машину вскакивая.

Потому что не отстает толстяк, резвый вдруг очень.

— Стой, куда! Стой, с вами я!

Споткнувшись, по ступеням вниз мячиком катится.

— Тридцать три несчастья! — усмехается пассажир.

И ничего толстяку, опять бежит, догоняет... И уже к ним на ходу в салон вламывается, тут как тут.

— Вперед!

Они только переглядываются.

— Еще один на нашу голову!

11

Уселся едва и уже назад зачем-то лезет через сиденье, покоя не знает. Лег в пикапе вместо багажа и лежит без движения, голова одна торчит.

— Ну? И чего? — интересуется водитель.

— Да примерился.

— И как?

— Нормально, — уверяет толстяк. — Для меня самый раз. Сиденье еще откинем. Это в гостинице минус одно место, я к чему.

— Гостиница при чем?

— Ну, по дороге ночевать, как думаете? И, что ли, плати каждый раз? А путь неблизкий, прикиньте.

Водитель с пассажиром всё переглядываются, интересно им.

— Ты далеко собрался?

— Да куда и вы, туда.

— А мы?

Поднимается, головой о крышу треснувшись, надоело в слова играть.

— Ребятишки, вы дурочку не валяйте... Мы в пути, как самолет взлетел, всё! И уже назад не получится... Командир, тут кукла чего-то у тебя?

— Брось, — говорит водитель.

Тот сильнее все распаляется:

— Что ли, паскуды эти измываться будут, а мы слезки глотать? Нет. Мы в кулак, трое нас! И до конца! Только тормозни сперва, уссусь.

— Ты смотри там!

Остановились. Лезет сзади опять, машина раскачивается.

— Выйти не могу.

— Ручка есть.

— Сломал.

Теперь к другой двери по сиденью перемещается, пыхтит. И выбрался с грехом пополам.

Тут же и встает у всех на виду на обочине, далеко не уходит. Шипенье мощной струи чуть шум моторов на шоссе не перекрывает.

И не стали человеку мешать, пускай. Водитель отъезжает, толстяк и не заметил.

Пассажир одобрил:

— Балласт скинул на дорожку.

Водитель удивлен:

— Дорожка будет?

— Так едем уже, нет?

— И куда мы?

Пассажир радуется, что сам не балласт:

— Ко мне сначала, по пути. И обмозгуем, чего дальше.

— Да ты знаешь все, смотрю.

— А в голове что у тебя, то же самое.

— Что же?

Пассажир смотрит на спутника.

— Лента.

— Да.

— То, что на ней.

— Поехали, — кивает водитель. — Только я его не потому высадил.

— А почему?

— Ручку, гад, сломал, — вздыхает водитель серьезно.

И смеяться начинают, хохот вдруг. Первый раз за все время забылись. И крестятся, очнувшись. Дальше едут. Смеркается уже.

12

Дома пассажир перед телевизором на четвереньках. И жена к нему выходит смущенно из руин будто, из обгоревшего фюзеляжа. Это он пульт переключает с канала на видео, с хроники суровой на семейную, от которой сильней еще озноб.

— Друг, мы это... мы утром дела, утром дела давай!

И жажда у него, хоть не воду из горлышка хлещет. Молода, собой хороша. Он залысины всерьез трет, думает, она сейчас прямо из телевизора к нему на коврик спрыгнет.

Жизнь назад мотает, какая была. Кнопки жмет уже без разбора. Крыльев обломки опять, дым, жена... И обернулся, пьяный, удивленно.

— Друг, чего скажу... кто ты, что, не знаю, а ведь никого теперь на свете... ты, друг!

И всё, с миром связь теряет, экран гладит, хочет из телевизора жену достать.

— Иди ко мне, ну, иди! Ах, сучка! Что ж ты, почему? Разве можно так?

Водитель на тахте тут же, одетый. И как заснул хозяин, свалился на коврике плашмя, он, наоборот, встает.

И Светлана в телевизоре голая уже разгуливает, страничка тайная в альбоме семейном сама перевернулась. Прищурившись, она смотрит с экрана на гостя, как он вытаскивает деньги у мужа из пиджака.

Совсем водитель уходит, навсегда. Так и не узнали, кто да что, ни имен, ничего... И не разглядели даже толком друг друга, какая разница?

13

И вдруг в бане он неузнаваемый. Хохочет, веником хлещет. В куче-мале из парилки выкатился и в бассейн падает. А в воде как плавники у него, мужчин топит и женщин лапает, покоя не знает. И он это, водитель.

Имя обнаружилось, кричат ему:

— Витек, караул!

Он из бассейна:

— Чего такое?

— Степаныч сварился!

И водитель в парилку обратно, а там на верхотуре человек стокилограммовый, неживой уже. И как его оттуда стащить, вопрос. Но ничего, выносит тушу играючи даже, откуда только силы взялись.

На кафель кладет и сердца Степанычу массаж, все серьезно. К губам приник, в рот дышит усердно, и тут покойник, рассмеявшись, обнял его и поцелуем долгим отвечает.

Шутки незамысловатые. Оттягиваются. Мужчины неказистые, а женщины с ними красавицы прямо, одна к одной. И водитель в компании этой веселья мотор. На полу со Степанычем рядом от смеха корчится, судороги. Неужели он?

И к столу первым поспел, водочку вовремя по рюмкам, а как же. Все растроганы даже.

— Ай, Витек, золотой!

В доску свой, среди голых голый. А все равно будто стенка разделяет. Потому что в лихорадке какой-то они, друзья его новые. Без конца объятия между собой порывистые, непонятные. Причем каждый обязательно с каждым. И еще слезы почему-то на глазах.

Он спрашивает:

— Вы это чего?

Плечами пожимают.

— Ну, праздник, чего.

— Какой такой, интересно?

— А день рождения у меня! — сообщает Степаныч, рот до ушей.

И тут же еще один голый с рюмкой присоединяется.

— И у меня, двойной у нас, дуплетом!

Водитель целоваться лезет.

— Ух, ты! Андрюха! Степаныч! Поздравляю!

— Да, такие мы! Ух, мы!

Но тут еще барышни галдят, в простыни без охоты запахиваясь.

— И у нас, и у нас!

— Да вы чего? У всех сразу, что ли?

Чокаются, объятия опять.

— Клянемся! Витек, мы в один день все!

— Да?

— Да, родной, да! Мы все в прошлый четверг!

И не слезы уже, в голос барышни рыдают. Междусобойчик непростой, хитрый. И водитель к ним туда нырнул скорей, хохочет только громче.

Потому что не зря, конечно, в компанию затесался. После бани когда одеваются, форма на них, погоны, отличия знаки, в чем все дело. Летчики они, оказывается, голые эти. А барышни нескромные стюардессами обернулись. В костюмчиках строгих привлекательней еще, как с картинки.

И ведь тоже у них вдруг на него виды свои, выясняется. Летчик один летчиком быть раздумал.

— Ты это, — говорит водителю, — ты одежку свою давай, а сам форму, как положено, ну-ка... сейчас с тобой махнемся!

— И чего?

— И пилот второй, правак, по-нашему, понял?

Уговаривать не надо. Сам форму из рук чуть не выдернул, брюки уже натягивает:

— Всегда прав?

— Вот наоборот. Твое дело правое, не мешай левому!

— Командиру?

— Точно так.

Тут он не удержался:

— В четверг особенно?

Переглядываются. Степаныч командует, на погонах лычек больше всех.

— Держать педали нейтрально, а рот на замке!

В ответ он каблуками молодцевато прищелкивает. Всё, правак уже. Бывший оглядел придирчиво, сам в его костюме.

— Витек, елки, как влитой!

И стюардессы смущены даже.

— Ой, правак какой!

Он им подмигивает с обещанием.

— Левак!

Хоть пилот теперь, хоть кто, но пилотом, конечно, лучше:

— Полетели!

14

И на ночь глядя приземляется в квартире малогабаритной, рейс первый.

— Татьяна Петровна, в управление срочно на инструктаж.

— А что такое?

— Ночной чартер. Внеплановый. Почему отключаете мобильную связь, вопрос?

— Чтоб не попасть на внеплановый.

— Не ответ, но поторопитесь.

Женщина эта в халатике нужна, за ней прилетел. А она капризничает.

— Я опять! Все я да я!

— Это не опять, Татьяна Петровна. Это випы. Два салона.

— И что?

— И вы на борту персонально.

— Да?

— Так точно. Пожелание.
— Чье?
— Ну сами как думаете? Их, конечно. Вы собирайтесь.
— Випов этих?

Убеждать мастер, оказалось. То слова не вытянешь, а тут вдруг в цель все, как обойму расстрелял. Она испугалась даже.

— А что ж они... Почему вдруг они меня? И вот так прямо пожелали?

И ушла. Из-за стенки уже кричит:

— Сейчас я! Всё, бегу!

И он остается с мужчиной наедине. Ведь все это время в комнате мужчина еще в кресле сидел, в телевизор упершись. И ни разу даже не обернулся, не посмотрел, хоть гость старался очень, из кожи лез.

И сейчас не смотрит, когда женщину его уводят. Ножки в каблучках цокают прощально, а он сидит как сидел, неживой, и в ответ пультом щелкает.

15

Стюардесса опять, кто ж еще. Вниз по лестнице бежит, не угнаться. Но встала вдруг, и он на нее в полутьме налетает. И в губы поцелуй ее страстный, вот так!

— А что ж ты в чартер меня, — голос от обиды дрожит, — после такого на курорт надо... в Египет под пальму отлеживаться, эх ты!

— Какого?
— Смерти после.
— Была?
— Да, да!

Он знает.

— В четверг.

Она волнуется.

— Я живая... я случайно живая!

И вдруг сам он в волнении. Приник к ней, оторваться не может.

— Не надо в Египет, — бормочет, — не надо, нет!

А юбка уже сверх роли трещит. И еле вырвалась из лап пилота стюардесса.

Всё, внизу каблучки, парадного дверь хлопает. И он не понимает, что это было. Стоит, в перила вцепившись.

16

А на улице хохота взрыв, когда вышел. Потому что заодно она с ними, конечно. С компанией этой безумной, которая то в смех, то в слезы без остановки, как заведенная.

— Ах, Витек, ты Витек... руки заграбастые!
— Маньяк наш правак!

И ведь она это кричит всех громче:

— Штурвал с жопой перепутал!

У пикапа его стоят и над ним потешаются. И вообще уже непонятно, кто хитрей кого, путаница. Ведь получается, сам у них, как на веревочке.

Степанычу интересно.

— Как прошло?
— Да как по маслу.
— И без мордобоя, смотрю.
— Нет, близко не было.

Удивлен командир.

— А прошлый раз Андрюхе нос сломал. И что, вот прямо так отпустил?
— Ну вообще ноль внимания.
— Что это он?

Она из объятий випов вырывается, тут как тут.

— Да я сама поверила! Приходит человек и на поводке уводит! Он... он такой! Мы в Египет чуть не улетели!

Степаныч командует:

— Экипажу занять места согласно расписанию!

Как ни смешно, а все серьезно очень. Сразу разговоры в сторону, и они в пикап деловито лезут, кто куда, вповалку. Сзади улеглись и лежат тихо. Всё лучше, чем гробы.

И команда новая:

— Взлет!

Всё, помчались.

— Внимание к отрыву!

Водитель отжимает до предела педаль. Сейчас и впрямь от земли оторвутся.

Не видели, как из подъезда мужчина запоздало выскочил и следом бежал, уже не до него было.

17

Улицы ночные, дома. И окна вспыхивают, когда с ветерком они мимо. Сигналят, радости своей не стесняются.

Вот и забор больничный, из дыры человек навстречу в пижаме вылез, повязка на голове. Без слов Степаныч впереди место уступил, сам назад тяжело пробирается, женщины пищат, охают.

И разговор, междусобойчик опять:

— Валера, на высоте не отстегивайся, сколько раз я тебе!

— Был я в ремне, был.

— И башку снесло.

— Так Андрюха крутанул, горизонт раком!

— А если б не крутанул?

Пассажир за голову держится.

— Ох, Степаныч, кружится. Шар земной.

— Спишь?

— Какой.

— А под уколом?

— Хер. Как глаза закрою, вижу.

— А ты не закрывай.

— Лобунца этого, очкарика. На солнце линзы сверкали, до сих пор слепит! А ты закрываешь?

— Пьяный когда, — отзывается Степаныч.

Больной обратил внимание.

— Извиняюсь, а это кто таков?

— Правак новый. Сегодня только в экипаж назначили вместо Андрюхи.

— Да ты чего? Андрюха, правда?

Бывший смеется в куче-мала:

— Правда. А я — он теперь, поменялись. Вот сам не знаю, кто. На бильярде. Два борта в угол.

— Как так?

— Валера, лохов чешу, только так и приклеиваюсь. В баню потом с ними. Ну точно, банный лист!

Степаныч беспокоится:

— Колесо ведет, нет?

Водитель тормозит, наружу выбирается. Небо без звезд, и внизу река шумит, на мосту они.

И не успел колесо ногой пнуть, как его под руки схватили и через перила в темноту бросают. Потому что так серьезно все, что они даже смеются при этом.

18

Тонет и выплывает. По склону из последних сил карабкается. И без дороги идет, шатаясь.

Вдруг огоньки во тьме кромешной. И хохот все громче, хохот родной! И побежал. Сил после смерти прилив.

— Випы, випы!

Забегаловка у дороги, пикап его стоит, двери распахнуты.

Пилот внутрь врывается, а они ему навстречу с радостью из-за стола вскакивают:

— Ну? Ты понял теперь? Понял?

И не кулаками он в ярости в ответ, а объятия распахивает, наоборот. Свой теперь. Такой же. Понял он.

Кричат:

— Это с девяти ты только метров, с девяти! А мы с девяти тысяч, почувствуй разницу!

И он кричит:

— Так крылья у вас, на крыльях вы!

— И у тебя маленькие такие... крылышки, что, нет? Ангелом ты, Витек!

И ведь, правда, счастлив. Со слезами подряд всех в порыве тискает, душит. Степаныч смущен даже.

— Ладно, хорош... с ума-то не сходи!

И один тут только в компании как на отшибе, к веселью равнодушный, хоть рюмку за рюмкой хлопает. И уже он повязку с головы содрал, вместо лба синяк сплошной.

— Лобунец этот, — сам себе бормочет. — Лобунец Рома мне навстречу, вот как сейчас... Такой же он бортач был, как я, тоже бортинженер!

Нет, грустить не дают.

— Валера, не такой же!

— Не бортач, что ли?

— Он-то бортач, но ты не очкарик, Валера!

Веселье весельем, а расплачиваться надо. Сосредоточились, по карманам шарят, наскребают.

Правак новый бывшему подсказывает:

— В пиджаке!

Тот уж в костюме его привык, про маскарад забыл. И из кармана документы достает, листает удивленно.

— А правда, Витек, смотри!

— В другом, балда.

Ну вот и пачка на столе. Время пришло.

И сначала всё. Радость бурная. И разбег опять, взлет, уши закладывает... И не остановиться уже, с рюмками полетели!

— Витек, у нас ведь штопор уже был, всё, — шепчет Степаныч. — Мы свалились, считай. Мы чудом. Не знаю, как. Вот, Витек. Пережить не можем!

19

А посадка неудачная. Куда-то с высоты среди ночи упали, и не разобрать. В траве лежат недвижно, будто насмерть они, весь экипаж.

Но храп дружный, и он в полутьме среди тел бессонно ползет. И нашел Степаныча, нашел.

— Вставай.

У командира глаза раскрыты, не спит. Закрыть боится. И поднимается сразу, будто ждал.

И как встал, он в лицо его бьет.

— Я с самолета того!

А Степаныч в ответ улыбается, тоже ждал.

— Да понял я, понял.

— Не с твоего, другого, навстречу который тебе!

— Лоб в лоб.

— И свалился!

— Да.

— Я в нем не летел, а все равно там!

— И это понятно.

Сказал, выпалил. А Степаныч спокойно кровь с губ стирает.

— У меня тоже было о-го-го, под завязку... На борту сто двадцать душ!

— Но ты отвернул, ты успел!

Командир подмигнул даже.

— Мастерство!

— Ты не свалился!

— Должен был?

И он только бессильно еще удар наносит, сам не знает зачем. И уходит.

И это все от него отодвигается, что было. Химерой ускользает на рассвете. Обернулся и как прошлое свое увидел: летчики лежат, с неба упав, бездыханные, а вокруг город шумит, начало дня. В сквере на площади приземлились, сами не знали. Экстренная ночная посадка.

Вот и пикап его поперек тротуара, двери распахнуты. И пассажир вдруг на переднем сиденье: «Поехали».

Имеет право. Ведь пассажир и есть. Залысины вроде больше еще стали.

И водитель за руль садится, как прежде все. Поехали без слов.

Пассажир смотрит, не узнает: летчик, щетина трехдневная и пьяный до сих пор... И плюется каждую минуту, привычка новая.

— Чего, как верблюд?

Водитель еще на дорожку плюнул.

— Поцелуи.

20

И в тот же день в сумерках легковушка утлая в них врезается сзади, таран!

Водитель выскакивает навстречу другому водителю, и они жестикулируют энергично, сейчас до рукоприкладства дойдет. А пассажир за шею схватился, чуть голова не отлетела.

Все слова прокричали, водитель у виновника из кармана документы выхватил и в сторонку разбираться тащит. И не поверит никак.

— Что ж ты наделал, а? Нет, ты наделал чего?

Потому что ведь всегда некстати, а сейчас вообще ни к чему.

И бар как раз на перекрестке, заходят.

— Ну? Чего? Как будем? Давай, давай!

На человеке лица нет, в иномарку въехал.

— По-хорошему.

— Лонжероны?

— Да.

— Мост?

— Да.

— Штука.

— Безработный я.

— Запел, певец!

Человек уже ладонями обреченно лицо закрыл, головой только качает.

— Тачка вот, всё. Извозчик.

— Отдашь, — решает водитель.

— А я?

— Срок тянуть.

— Как это?

— Посадят.

И кричит водитель:

— Два самолета в один коридор, падла! Два в один!

И пассажир на весь бар кричит, понял он:

— Таран вместо бильярда!

И виновник кричит, забыв что виновник, и еще жестом выразительно свою правоту подтверждает:

— А накось выкуси! Меня еще только отстранили, еще комиссия как решит! Это все фифти-фифти! Вообще туман! Еще посмотрим, чего пилоты на связи кукарекали! Чего такое они там! Друг дружку в эфире забивали!

Покричали. И все на свои места встало. Не в лонжеронах дело. И плачет взрослый мужик.

— Это ты наделал! Под меня подставился, а это все не я!

Они переглядываются.

— А кто?

— Другой диспетчер.

Нет, не верят они слезам. Между пальцами на глазах щели хитрые. И водитель документы на стол швыряет, козырь.

Диспетчер лицо открыл.

— А он сам говорит: иди! Так и сказал. Напарник мой. И пошел я, лег. Вторая смена подряд. На мониторе все плывет. Ну, слепой, слепой. И ему два эшелона сразу. Взлет-посадка, мой и верхний — его. А тут еще борт внеплановый, губернатор, его светлость!

Документы со стола забирает, заслужил. И сидит, молчит. Не уходит, хоть не виновник уже.

— Он хороший человек был.

— Был?

— Ну, в смысле мы оба уже были, все.

Слов паутина. И рвет ее пассажир, первым успел:

— Нет, есть вы, есть! Вот ты! А он где?

21

В толпе в аэропорту, оба в мыле уже.

— Смотри, длинный!

— Без усов.

— Сбрил.

— Блондин. Не он.

Головами крутят, глазами шарят. Водитель за кем-то побежал, возвращается.

— Нет!

И пассажир в сторону отпрыгнул, высматривает.

— А вон еще фитиль! Ну, он, не он? Отставить!

С ног сбились.

— Наколка кривая!

Встали и стоят, не знают уже, куда.

— Отсылают его?

— Прячут. Вякнет вдруг.

— Не научили еще чего?

— А сами пока не знают, как повернуть.

— Лови! А то чего ж, зря мы все, что ли? Давай! Посадка закончится!

— Я здесь, ты на балкон дуй, сверху обзор!

Пассажир по лестнице мчится, а водитель в толпе на посту, как был. И только сильней еще головой крутит, фитиля с усами выглядывает. Потому что или сейчас диспетчер вякнет, или уже никогда.

И вдруг летчики со стюардессами, экипаж. Толпу гордо рассекают. В спокойствии потустороннем. Подтянутые, стройные. С картинки красавцы.

И водитель за ними идет, пост оставив. За ними, а потом с ними, в картинку в волнении вписавшись. И красавец сам, глаза горят!

Не водитель, правак опять, обо всем позабыл. На Андрюхе форма новая, а у Степаныча живот меньше. И бортач без повязки, как не было. И уже в коридоре служебном они, на летное поле выходят, всё.

Но не то, нет, не как раньше. Другие. Узнают вроде с трудом, без радости. Степаныч на ходу примирительно по плечу похлопал.

— Без обид, Витек!

И не может Витька от себя отодрать, потому что тот приник к нему, как к родному.

Опять идут, и он с ними молча, не отстает. И лайнер уже впереди на поле, трап подкатывают.

— Стоп, шустрик, стоп! — грозит пальцем бортач.

А он все с ними, нога в ногу.

У трапа в последний раз удивились.

— Ты чего, сдурел!

И под руки его, ведь нет другого выхода. В сторону волокут, сколько хватает терпения. И на прощанье под зад пинком, а как еще.

По трапу вверх идут, не оглядываясь.

22

И вдруг она догоняет.

— Ты что, что?

Трясет, в лицо заглядывает. И он в ответ ей:

— А ты... ты?

Ведь только на трапе она в экипаже, а теперь самолет ее над головой гудит.

— Мой!

С неба спрыгнула. В него вцепилась. И он вцепился. Непонятно ничего, как на лестнице тогда. Волнение опять необъяснимое.

Держат друг друга. Посреди зала встали. Толпа напирает со всех сторон, они ни с места.

Но веселые люди схватили. С Таймыра богатыри, отдохнувшие, только им под силу расцепить. Буровики, а может, шахтеры. На посадку идут и их с собой забирают, лаской душат.

Вырывается он, кулаками в ярости машет, а для людей развлечение только, водочкой в ответ потчуют, вливают. И с багажом его вместе на конвейер, на Таймыр с собой!

Всё, потерял ее. В толчее найти не может. И увидел лицо отчаянное. Она к нему со всех ног бежит. Объятия после разлуки.

И хохот в зале аэропорта. Парочка неприличная к выходу напролом идет. Их толкают, а они в ответ еще сильней, вообще сбить с ног норовят. И они это, пилот со стюардессой. Сметают на пути пассажиров, багаж, выглядит неправдоподобно.

Но руку она уже у него отняла, всё. Там человек в углу, высмотрела. Кресло другое, но поза невозмутимая та же, будто и не вставал. И в телевизор уперся, всё как тогда.

Стюардесса подходит тихо, о пилоте забыв.

— Не улетел?

Немой, глухой. Чемодан валяется.

— Как же так, почему? Ну почему?

Телезритель морщится, смотреть мешают.

— Идем, идем. Домой. Пошли.

Пытается чемодан поднять, он отталкивает грубо. Живой, значит.

— Челябинск не обязательно Челябинск, — говорит она, — тебе сказали туда, но не сказали, что нельзя оттуда, понимаешь меня? Нет, ты меня понимаешь, мою мысль? Еще куда-то, а потом еще, еще и так далее... а как уляжется, я тебя с чужим паспортом найду и замуж за тебя по-новой!

Не знает уже, что и сказать, как извернуться! И он от ее доброты заканризничал.

— Пить!

И все, бутылка уже в руках у него, с первой попавшейся тележки выхватила. У ног присаживается собакой верной.

— Еще как ведомства между собой, подожди. Кто кого, борьба. Еще вмес-

то тебя другого какого-нибудь, на него повесят. И, между прочим, губернатор своего слова не сказал, в каком он все это еще разрезе... мараться совсем ни к чему!

Он впервые к ней оборачивается.

— Танька!

— Что?

— Я столько людей убил! — Пить не может, бутылка в руках скачет, и вода лицо заливает со слезами вместе. — Да я ж тебя чуть не убил!

Она бутылку забрала, поит его как маленького, и присосался он, причмокивает, кадык только ходит.

И встал вдруг во весь рост, вскочил, фитиль и есть.

— Всё, домой! Чего я, куда... да будь что будет!

Но опускается опять бессильно, она его обнимает. И усмехается диспетчер.

— Здесь буду, телевизор!

А ей все хорошо, лишь бы это улыбки подобие, такая вот она, кто бы мог подумать.

— Давай! Сейчас мы его сюда! Он такой... да он вообще заводной! Компания! А где он?

Оборачивается, а пилота след простыл.

23

А пассажир в дозоре все, стоит как стоял. Только вдруг не узнать его.

— Она! Она!

Фитиль с ним длинный рядом, но женского рода, в чем все дело! Выловил!

— Нет, ты веришь? Веришь?

Трясется весь и жену Светлану за руку крепко держит, не отпустит больше.

— Это в отместку она мне! В последнюю минуту тоже спрыгнула, ты понял? Финт ушами! Нет, ты понял? Бывает такое?

Светлана поверх голов смотрит, в высоте своей равнодушна.

— Прилетает искать меня, а я вот он, вот! Это как? С самолета только — и я! Нос к носу! Нет, скажи! Может это быть или нет?

Водитель женщине подмигивает.

— Видела, как я деньги у мужа из кармана?

— Это ты когда?

— Когда из телевизора голая на меня лупилась?

— Ты на меня, я заметила.

— И я, да.

Она оживляется впервые, в ответ подмигивает.

— Понравилось?

И в сторону куда-то отходит без объяснений, не привыкла.

— Я врач, я хирург, — говорит пассажир без связи, — я режу, шью, все могу, все! Ко мне полгорода в очереди! Давай, если что, станешь как новенький... все могу, бог! Ну хочешь, член тебе? Длинный! Хочешь? — Он комок в горле сглатывает. — Ну, прости меня, что так! Прости!

Она с билетами вернулась.

— На посадку.

И расходятся они, всё. Друг от дружки скорей, чтоб не прибило вдруг опять, не притянуло. В толпу уже нырнули, растворились.

Нет, бросает жену пассажир и обратно, конечно, бежит. Догнал водителя, губы дрожат.

— А хочешь... ну это, ты возьми ее!

— Это как?

— Не насовсем... прямо сейчас ее сделай, хочешь?

Уходит водитель. А пассажир все стоит, смотрит. И горечь радости сильнее.

24

— Родных потеряли и сами родными стали! И никуда мы теперь друг без дружки!

Кто сказал? А с ляжками этот, конечно, в шортах. Египтянин, как же без него. Откуда ни возьмись в машину вдруг из дождя вламывается, и лужа сразу под ногами, тридцать три несчастья!

— Домой, домой. Костюм, галстук. Офис. А то, видишь, как... подзадержался в отпуске! Осень, елки!

На водителя смотрит.

— А ты, что ли, летчик теперь, всё? Навсегда пилот? — Смеется. — Ну, прыткий! Не угнаться... а ты ж меня вел, знаешь ты, нет? За тобой я шаг в шаг!

— Куда?

— К нему.

— Привел?

Египтянин кивает:

— Нормально.

Водитель машину останавливает.

— Что нормально?

— Всё.

Пассажир назад лезет, через сиденье тяжело перегибаясь, остановкой воспользовался. Зад огромный с водителем рядом. И уже кукла у египтянина в руках, не забыл.

— Дочери я, можно?

— Бери.

— Смотри, красавица.

— Да.

— Я только для острастки. Я его так, — он показал ручищами, как, — вот так придушил, но совсем. Ну, ты ж знаешь меня. Все время невезуха проклятая, хоть в петлю. А чего ты встал, интересно? На поезд мне!

И молчит водитель. И машину опять трогает.

— Слабенький уже был, вялый, так и так не жилец. А вообще все минералка решила, я скажу.

— Как так?

— А жена, дурешка, бутыль в него влила в аэропорту. И побежал человек. И в туалете со мной тет-а-тет!

У вокзала пассажир из машины тяжело выбирается.

— А давай мы это... комитет, что ли, родных и близких, как? Жертв авиакатастрофы, мы ж сами жертвы, что, нет? — И напоследок еще обернулся. — А ты... ты разве не хотел этого?

— Я не этого.

— А чего?

— Так и не понял.

— А чего ж тогда... чего ты корчился всю дорогу? Весело в трауре?

— Маскировка была.

Египтянин смотрит серьезно.

— Получилось! — И водителя в грудь пальцем ткнул. — Ты его, ты!

И еще ручка в двери на прощанье звякнула, опять сломал.

25

Жена Виктору сказала:

— Смотри, Виктор, что за спиной у меня. Внимание. Это пирамида Хеопса. В ней там ходы разные внутри, я головой треснулась. Хеопс меня. И прояснилось. Я скажу тебе важное сейчас. Араб мое письмо снимает, десять фунтов. Виктор, если ты нетрезвый, потом посмотришь, уговор?

Из телевизора сказала, с видеопленки. Виктор дома на диване лежал, одетый, нога на ногу. И сумка клетчатая посреди комнаты стояла, змейка расстегнута. Оттуда он кассету извлек, пустой футляр валялся.

— Ой, а что сказать, не знаю! Мысль ушла!

Жена, толстушка веселая. Помахала кому-то за кадром, видно, арабу.

— Минутку. Челнок думает! — Она покрутила пальцем у виска. — Всё! Пришла! Я хочу тебе... Виктор, а ты нетрезвый!

Опять отвлеклась, замахала там, в другой жизни, на цыпочки даже привстала.

— Это в автобус меня, всё! Но я скажу. Скажу.

Серьезной стала, насколько могла.

— Важное. Я хочу тебе это.

Губы мучительно шевелились. Виктор с дивана вскочил.

— Сейчас, сейчас.

Нет, прошептала только, успела:

— Витенька!

И так в телевизоре и осталась. Не все жены с экрана спрыгивают.

За спиной теща всхлипнула. Дубль жены, но теща. Тушь ручьями черными по щекам текла.

— В сумке было?

— А где. Сюрприз хотела.

— А чего ж не открывал, столько времени стояла?

— Так что там в какой, ты знаешь? Вон сколько их!

Сумками этими в клетку и впрямь комната была заставлена, по углам, всюду, и еще друг на дружке и в два ряда.

— Егоровна, на базу собирайся, кстати. Еще партия подвалила. Давай.

— Опять?

— За полцены все к чертовой матери!

— Чего это за пол?

— А домой их, что ли, куда?

И он сумку в сердцах в угол пнул. И опять позвал:

— Егоровна, а, Егоровна?

Теща у окна уже прихорашивалась.

— Ау?

— Ты одно из двух.

— Что такое?

— Мажься или плачь.

— Ага, ага, — закивала теща, от зеркальца не отрываясь, молодая была.

26

Таскали сумки вдвоем, в пикап грузили. Зад машины до сих пор покореженный был.

И теща споткнулась будто, заплакала, конечно.

— Сколько уже Анечки нет, и ни могилки, ничего... а товар идет и идет!

Виктор еще побежал быстрее с сумкой в обнимку.

— Пол-Египта скупила, другим не оставила! Ну, чего заныла, чего? Давай, давай!

И она тоже побежала скорей вслед за зятем, со всех ног. Уже пар от них валил, а снежок остужал, в лицо сыпал. И на первом льду поскользнулись, и он вдруг на ней сверху оказался, увидел близко глаза Егоровны с черными разводами, женские, спокойные.

— Ну, и чего? — спросила она.

Зять от нее отвалился и на спину рядом лег, в небо серое глядя. Она тоже смотрела. Самолет невидимый в облаках гудел.

Потом еще подбирали, что из сумок просыпалось. Куклы все, куклы, устали нагибаться.

В машине он сказал:

— Чего-то ты в обратную сторону, нет, Егоровна?

— Какую?

— В молодость.

— Не говори, — вздохнула она.

— Так и целкой снова станешь, плакса-вакса.

Теща засмеялась:

— Вспомнила, как ты в гости лейтенантом первый раз. Я тебе: садись! Анька тебе: садись! А ты стоишь, стойка «смирно». Фуражку к себе прижал, отнимут, и красный как рак! И так и не сел!

И на скользкой дороге их понесло, потому что не снижал Виктор скорости, наоборот. Машины встречные в кювет утыкались, а он все прибавлял, прибавлял. И, пока на трассе крутило, опять хохот забытый из него вырвался. А теща и не вскрикнула даже, сидела как сидела, в окно глядя. Потом только взглянула коротко, когда опять спокойно поехали.

27

От товара отделался, деньги перекупщику толком посчитать не дал:

— Телись быстрей!

И сам не пересчитывал, с прилавка равнодушно пачки в сумку сгреб, сколько было. И налегке пошел, как хотел.

Но вдруг в толпе встал. Голос послышался. Будто из прошлого позвали. Родной голос, громовой!

Виктор навстречу побежал, не зная, куда. Метаться стал, кричал на весь рынок:

— Да где ты, где? Чего замолчал?

И встал опять, и стоял. И обернулся, старика вдруг увидел. Тот в жиже снежной тихо сидел, к стене привалившись, и на Виктора смотрел.

— Батя, ты чего? Вставай!

— Не могу.

— Как так?

Старик за сердце держался.

— Так. Все вроде.

Виктор рядом в жижу сел.

— А вот хрен тебе! Я ж нашел тебя, утопленник! И всё! И отставить! Живой!

Старик глаза закрыл. Виктор в отчаянье за руку его схватил.

— Батя, смотри! Сумку сперли! Батя, батя!

Сумки с деньгами как не было, но старик этого не видел, не мог уже.

— Батя, не надо, — прошептал Виктор, — ты ж один у меня, батя, не надо!

И старик рукой к нему потянулся.

— Сынок, сынок!

ЙЕССИКА ФАЛЬЦОЙ

Кино

Йессика Фальцой

Йессика Фальцой (Jessica Falzoi) родилась в 1969 году в Гамбурге, с 1992 года живет в Берлине. Примерно в это же время Берлин становится центром новой культурной сцены и неумолимо вбирает в себя молодое поколение из обеих частей Германии, взрослеющее в объединенном городе и осваивающее новые пространства.

Творчество Йессики Фальцой стоит в оппозиции к так называемой «новой немецкой поп-литературе» конца 90-х и приближается к гиперреализму американского короткого рассказа с его сжатым изложением и безвыходным бытописанием. Важнейшими для себя авторами XIX века писательница считает Эмили Бронте и Гюстава Флобера. Современная ирландская литература, в частности постмодернистские романы Фленна О'Брайана (Flenn O'Brien), оказали влияние на романы Фальцой, нередко использующей черты различных жанров как элементы игры. Характерным для ее прозы является цитирование поп— и рок-текстов, а также визуальные аллюзии на кинофильмы. Все жанры, все элементы мозаики хороши, чтобы зафиксировать душевное состояние героини. Коротким рассказам свойствен акцент на деталях и резкая концовка. Одна из любимых героинь Фальцой — маленькая Вера из одноименного фильма Василия Пичула. Ее «учителя» из мира кино — это немецкий режиссер Андреас Дрезен, а также Эрик Ромер, Кен Лоуч, Майк Ли, Такэси Китано.

Летом 2000 года Йессика Фальцой участвовала в «Литературном экспрессе», собравшем сто начинающих писателей из всех частей Европы в поезде Лиссабон — Москва, с чтениями во всех крупных городах на этом пути. С 2002 года она проводит чтения в различных клубах Берлина — действо, сочетающее литературные тексты, живую музыку и движущиеся иллюстрации.

С 2001 года Йессика Фальцой — магистр литературоведения. Воспитала двух дочерей — Лилли Бронте и Хелену Сэди, теперь же большую часть времени уделяет сыну, «сумевшему» родиться точно в день рождения Лилли.

В издательстве Bruno-Dorn вышло два сборника рассказов Фальцой: Aussteigen! Zuruckbleiben! («Двери закрываются! Вылезай — приехали!», 2000) и Vater Mutter Kind («Дочки-матери», 2003).

Рассказы, которые печатаются в этом номере «ИК», — из цикла «Кино», куда вошли двадцать шесть коротких новелл, среди которых есть парафразы таких фильмов, как «Записки у изголовья» Гринуэя, «Одержимость» Висконти, «Время цыган» Кустурицы, «Падшие ангелы» Вонг Карвая, «Малхолланд драйв» Линча и другие. В Германии эти рассказы еще не изданы. Наша публикация — первая публикация Йессики Фальцой в России.

Екатерина Аралова

Все рассказы — о любви. Или о невозможности любви.

Рассказ всегда начинается с того, что двое любят друг друга или любили раньше. Потому что все начинается с этого. Если ты никого не любишь, тебя не стоит и слушать и уж тем более писать о тебе рассказ. Тогда и рассказа не существует.

Кен Лоуч разрабатывает эту тему масштабно — а я исследую ее мельчайшие элементы. В моих рассказах тоже рассыпаются воздушные замки и лопаются, как мыльные пузыри, мечты. Но, как и Лоуч, я показываю, что на этом месте вырастает очередная надежда. В тот момент, когда двое решают быть вместе, они начинают войну, и проиграно будет немало битв, пока стороны найдут реалистичные компромиссы и заключат мир. Благоразумные трусишки не доводят конфликт до кипения, избегая борьбы. И лишь немногие смельчаки знают, что бороться стоит всегда. Не важно даже, за что — за любовь своего мужчины или с фашистами в Испании.

Иногда фильмы предшествовали рассказам. Но случалось и наоборот. Иной рассказ рождался от названия фильма или от чувства, мелькнувшего на долю секунды экранного времени. Одни истории происходили на самом деле и записаны точь-в-точь. Другие от начала и до конца выдуманы. Все названные фильмы были мне очень близки, и я каждый раз понимала — иногда сразу же, а иногда спустя годы, — что в наших отношениях будет чего-то не хватать, если я не допишу их сама. На каждый из фильмов у меня был свой ответ. Это далеко не все мои любимые фильмы. Но нужно уметь выбирать.

Йессика Фальцой

Театр, кинематограф, литература — это же все так похоже! Сейчас проводят эти различия, но это же безумие!

Маргерит Дюрас

На последнем дыхании

После долгих разговоров сошлись на Риме. Ее больше устроил бы Париж, если честно. В Риме в это время жара. Она дает себе зарок не жаловаться; в Берлине с мая зарядили дожди, и три дня назад они вдруг решили уехать. Он давно уже говорит, что все дело в погоде, объясняя, что летом — когда наступит наконец нормальное лето — все переменится. Утешает. Он положил голову ей на колени, и она сказала, что ей все равно, она все равно его любит.

Вообще говоря, денег у нее нет, и покупать эти билеты не стоило. Она заплатила, нарочно не проверяя, сколько осталось у нее на счету, — боялась, что автомат черным по белому объявит ей о банкротстве. Но в Риме ослепительное солнце, и ей жарко. Думать не получается. Номер у них дешевый по здешним меркам, как раз на ее вкус — только разве ее вкус кого волнует. Он вечно удивляется этой ее склонности к дешевым вещам, ласково-снисходительно называя ее «народный романтик»: ей нравятся, например, дешевые бары, в которых накурено — не продохнуть, официантки носят майки с глубоким вырезом, а мужики, которые там как дома, поддают ей иногда, любя, по заднице. Это третья ночь, а они так и не спали вместе.

Она считает, что итальянцы красивые.

Они целыми днями бегают по жаре, ведь отпуск нужно использовать на все сто. Ноги горят, и она с удовольствием просто уселась бы под первым попавшимся зонтиком кафе и глазела на итальянских бизнесменов на мотороллерах. Ей вспомнилось, что это уже не первый ее итальянский отпуск с другом, когда ей хочется побыть здесь одной. Вечером они идут в пиццерию — есть пиццу. После бокала вина спать уже не так хочется. Он уходит в туалет,

---

A bout de souffle. Режиссер Жан-Люк Годар.

и, пока его нет, она улыбается итальянцу за соседним столиком. За другим столиком сидят двое совсем молодых людей, не спускающих с нее глаз. Можно расслышать, как один шепнул другому, что она выглядит, как Николь Кидман. Неизвестно еще, комплимент это или нет.

По пути обратно в гостиницу она чувствует, что странно разочарована. Сейчас Рим прекрасен, жара спала, и в ночном свете все люди выглядят, как влюбленные пары. Она боится, что стоит только вернуться в номер и все прекрасное испарится. Она спрашивает, как насчет пойти куда-нибудь потанцевать. В конце концов они познакомились на дискотеке. «Забавно, — думает она, получив отрицательный ответ, — знакомлюсь я всегда на танцах, а потом они всегда говорят, что не любят танцевать». Ближе к одиннадцати он переворачивается на другой бок, поцеловав ее на ночь в щечку.

Утром, когда она просыпается, он уже в ванной. В комнату входит одетый и кидает ей свое мокрое полотенце.

— Ну что, соня, подъем! Проспишь последний день!

Она щурится. Простыня сбилась в комок. Еле-еле она выползает из влажной от пота постели. В душе пускает тонкую струйку и, глядя, как вода стекает по коже, думает, что в этом нет никакого смысла, потому что на улице она через пару минут опять будет вся в поту. Вздыхает и зарекается задавать себе бесконечные вопросы о смысле.

Когда она возвращается в комнату, он уже собрался и сидит на кровати, готовый идти. Она достает из шкафа оставшееся чистое платье, надевает через голову.

— Лифчик ты не наденешь?

Она смотрит в зеркало и забирает волосы вверх. Поворачивается, смотрится в профиль. Распускает, как было.

Он встает и идет к выходу.

— Ты все?

Она обувает сандалии. Куплены еще в мае, а потом начались дожди, и больше она их не носила. Ноги здорово загорели: и у жарищи есть плюсы, 33 градуса в тени. Она расчесывается и надевает темные очки.

— Собрался — иди. Я зайду в парикмахерскую.

— Дома нельзя постричься, когда приедем?

— Нет. Встретимся перед обедом здесь, идет?

— Как хочешь.

Они молча идут к лифту. Он надевает рюкзак и открывает свой путеводитель по Риму. Она подходит к портье и спрашивает, где тут недалеко парикмахерская. Удивительно, как быстро она каждый раз осваивается в языке, учитывая, как редко она на нем говорит. Она вдруг понимает, что говорит на языке, который он не понимает. На выходе они расстаются, договорившись через три часа встретиться.

Парикмахер дважды переспрашивает, действительно ли нужно так коротко. Такие красивые волосы, вдобавок совсем светлые. Она решительно кивает и улыбается своему отражению.

Идиоты

You think you're god's gift
You're a liar
I wouldn't piss on you if you were on fire[1].

— У тебя капает.

Она опускает чашку на стол. Глаза горят от бессонницы. Так дальше

Idioterne. Режиссер Ларс фон Триер.

[1] Думаешь, ты дар божий?
Ты обманщик.
Гори ты синим пламенем, я и ссать на тебя не стану.
Из песни (*англ.*).

нельзя, она просто не выдержит. Разглядывает свою руку. Желтоватые ногти. Тоже плохо, нельзя ей столько курить. Вообще-то она никогда всерьез не задумывалась бросать, если уж начистоту. Хотя, понятно, вредно для здоровья. Рак там и все такое. Маме уже вырезали опухоль три года назад. На кишечнике. Столько месяцев боялись, что она не доживет до Рождества. Она почему-то казалась в больнице такой маленькой, на узкой кроватке. С чужим лицом.

Затошнило, и хотелось скорее уйти.

Подошел врач и сказал, что время вышло, маме нужно дать отдохнуть. И стало легче.

Мама дожила и до Рождества, и дальше. Врачи сказали: «Справилась». Сказали, что это чудо природы. Так что, пожалуй, она может считать это знаком. Предупреждением. Может, в ее возрасте просто рано об этом думать, вот желтые ногти — это да, реальность, и она действительно впервые задумалась.

— Бросить мне, что ли, курить?

— Может и так.

Он забирает сигареты, всю пачку. Хочется сказать, что это не имелось в виду, что в конце концов это ее сигареты и что пошел бы он к черту. Она берется за чашку.

— У тебя капает. Ты что, совсем уже не замечаешь?

Они сидят друг напротив друга. Можно сказать, это у них вошло в привычку, если какие проблемы. Так-то они давно никуда не ходят вместе, но теперь получилось, что она опять стала ему писать. Она пишет ночью, потому что не может спать. Настоящие письма, потому что при этом ей кажется, что ее не будут перебивать, когда она еще не закончила, когда она на полпути. Потом они садятся вот так, друг перед другом, и обсуждают всё пункт за пунктом, тщательно, педантично, как он умеет. Она чувствует себя, как на сцене, как будто не высказывая свою мысль, а произнося заученный текст. Она прочитывает его от начала и до конца, по второму разу, просто произнося слова. Он кивает. Вздохнул. Ничего не понял.

Раньше, когда у нее в таких случаях набегали слезы, он обнимал ее, старался утешить. Потом перестал. Слезы у тебя обесценились.

Он сидит ровно напротив. Скажи, чего уж там. Я больше не выдержу. Говори, и конец. В горле у нее вдруг пересохло. Она берет чашку.

Руки трясутся. Сегодня надо поспать, не важно, как это устроить. Уже трястись начинаю, это все от бессонницы.

— Капаешь.

Она приподнимает чашку. Опрокидывает прямо себе на брюки. Чувствует сначала тепло, потом постепенно холод. Между ног липко. Мысль: «Как описалась». Вспомнилось, как это было в последний раз — в двенадцать лет. Приснилось, что она в туалете. Пришла мама, сняла мокрую пижаму, поменяла белье. Какао протекло и капает на пол.

— У тебя вообще-то все дома?

Улыбается до ушей.

Божья коровка, полети на небо

Она притягивает несчастья и вечно от них беременеет. Но в яркой улыбке она себе не отказывает, даже когда по настроению надо, скорее, плакать. «Маленькие псевдохитрости, — думает она, — хоть их-то у меня не отнимешь, не важно, что почти все заимствованные». По крайней мере, от этого несчастья она не залетела, один плюс. Впрочем, он с самого начала дал понять, что детей ему не надо, дети не в его вкусе. Хватит, что дети есть у нее. Она наподдала банке из-под кока-колы, отфутболив ее на шоссе. Вот едет машина, если банку не переедет — она ему позвонит. Ей нужны какие-то знаки, что-нибудь, что снимало бы часть ответственности. Мертвый час, машин мало. Она уже со-

---

Ladybird Ladybird. Режиссер Кен Лоуч.

бралась идти, но тут из-за угла выехала машина. Она зажмурилась. Открыла глаза, шоссе пусто. Банка ее — всмятку.

Идет дождь. Каждый раз она думает и не может понять, что лучше: остаться в одиночестве осенью или, наоборот, весной. Честно говоря, и в том и в другом случае есть свои преимущества. Осенью можно несколько месяцев никуда не ходить, забаррикадироваться дома и плакать. А весной — скоро лето, все гуляют, можно ходить ко всем на садовые праздники, напиваться там и плакать по утрам, протрезвев. Может быть, лучше всего, чтобы тебя вообще не бросали. Наденем капюшончик поглубже, чтоб не промокнуть. И чтобы не надо было ни с кем здороваться.

Он написал ей. Всего ничего, несколько строчек, но все же. Она вспоминает, что чувствовала еще два месяца назад. Как она злилась, просто негодовала. И вот теперь, когда злость рассеялась, он объявляется. Из ничего. Думал, наверное, пусть она успокоится, не будем трогать человека, а потом тихонечко постучимся. «Вот гад», — неожиданно говорит она вслух. Оглядывается, не услышал ли кто. Она же ясно объяснила, мгновенно, что нет — друзьями они не останутся. Не получится. Единственный ее бывший мужчина, с которым у нее еще есть что-то общее, — это отец ее детей. И хватит. Должны быть у людей какие-то принципы. Например, с каждой любовью — ребенок. Это, впрочем, тоже не ее мысль, плагиат. Наверняка произнесла какая-нибудь голливудская крошка. Небось самое мудрое, что та крошка вообще за всю свою жизнь произнесла.

Нет, она не будет звонить. Хочется, чтобы ее все оставили в покое, она сама справится.

Может, надо почаще напиваться. Как вчера вечером. А то младшая дочка говорит, что она так грустно смотрит. Вовсе не грустно, отвечает она, а задумчиво. Если выпить, голова пустеет. Как вчера вечером. Так что она ничуть не задумалась, когда ей улыбнулся этот блондин. А просто улыбнулась в ответ. Может, все дело в ней самой — поэтому жизнь такая запутанная. Может, стоит почаще улыбаться.

Капюшон у нее промок. Надо его снять. Октябрь на дворе, под ногами сплошные каштаны. Вчера один шмякнул ей прямо на голову. Удивительно, между прочим, как больно. Кто-то говорил, что каштаны на грани исчезновения, потому что на них напала какая-то балканская моль. Другое дерево она не могла себе подобрать? Она наклоняется, подбирает каштан, опускает в карман. Так иногда бывает: ты эту вещь и не замечаешь, а она раз — и приносит счастье.

Может, испечь вечером вафли, если дети будут дома? Она задумалась на минутку, не пора ли начать топить. И не грустно ли ей, что кончилось это лето. Дождь течет с короткой стрижки за воротник. Она стряхивает воду. Удобно, когда короткие волосы — голова сохнет так быстро. Она вспоминает, как ходила на той неделе стричься — с коробочкой от видеокассеты «На последнем дыхании», показать парикмахеру образец. У каждого времени года свои плюсы.

Может, все-таки позвонить? Сказать, что шансов у него — никаких. Что мужики, которые не хотят детей, не в ее вкусе. Она потрогала гладкий каштан в кармане. С каждой любовью — ребенок.

Маленькая Вера

Город — хуже не бывает, самый мерзкий из всех, какие я видела. Дышать нечем, и дохлые псы на дороге валяются. Не то чтобы мне было их жалко, просто не люблю собак в городе, без разницы — живых или мертвых. Покупаю сигареты. Здесь я могу позволить себе курить до потери пульса, не подсчитывая, во сколько мне это обходится. Мы идем в кафе, единственное на площади, заказываем пирожные, уже на вид отвратительные, и мутный кофе. К нашему сто-

---

«Маленькая Вера». Режиссер Василий Пичул.

лику подходит официантка и сообщает, что у них не курят. Делаю вид, что не понимаю. Она чуть не насильно обращает мое внимание в сторону выхода: там висит крупный знак, понятный без слов, — «Не курить». Встаю и докуриваю на улице. Не важно, что курево дешево, недокуренные сигареты я не бросаю из принципа. Мария остается за столом и пробует пирожное. Я ей подмигиваю со своего места у входа. Она строит недовольную гримасу. Я раздумываю, не подождать ли мне ее здесь, но тут официантка приносит кофе. Что ж, лучшего все равно не будет, остается только привыкнуть. В Штатах я тоже постепенно привыкла, там кофе, как выразилась моя подруга, — «одно зернышко на ведро воды»; показалось смешно. Выпить мы его потом все же выпили, а через пару недель уже не чувствовали и разницы, как будто так и надо. Потом, когда я вернулась и заказала кофе в аэропорту в Гамбурге, меня от первых же глотков пробрала нехорошая дрожь. Передоз кофеина, впервые в жизни.

Возвращаюсь и давлюсь этим кофе. По глазам вижу, что люди в кафе меня ненавидят; оденься я и в откровенное тряпье, они все равно поймут, кто я и откуда. Оставляю недопитый кофе, к пирожному даже не притрагивалась. Встаю и по-прежнему чувствую на себе их взгляды: здесь я — крутая иностранка с загнивающего Запада.

Организаторы не хотят, чтобы мы одни бродили по городу. Без конца кто-нибудь подходит, приветливо улыбается, спрашивает, что бы нам хотелось поделать. Однажды я сделала попытку улизнуть, но не успела и заикнуться насчет прогулки, как меня с обеих сторон взяли под руки и, вереща на безупречном английском, подвели к лимузину. Не считая американского произношения, язык у них — само совершенство. Они покажут мне все, достойное моего внимания, немецкой гостье в Калининграде, или Кёнигсберге. Не хочу ли я осмотреть район старых вилл и могилу Канта? Туда непременно надо съездить. Я кивнула и покорилась.

Теперь буду умнее. Из гостиничного номера я выхожу в бейсболке, выбираю подходящий момент и незаметно выскальзываю на улицу. Там, где валяются собаки, меня уж точно искать не будут. Вспоминаются телефильмы из ГДР: мы могли их смотреть, потому что жили рядом с границей. Я хотела жить в такой стране, где не стыдно, что твой отец — простой рабочий. Например, как в фильме «Люси — гроза квартала». Мне было тогда двенадцать лет, и у меня было такое чувство, что с той стороны границы этой разницы нет — богатые, бедные... Там все у всех одинаково. Прошло двадцать лет, и теперь мой друг называет меня «народный романтик». На это я говорю ему: «Ну и что?»

Через два часа, раскаявшись, я возвращаюсь в гостиницу. В холле ко мне тут же бросаются с расспросами: где же я пропадала, совсем одна, ведь это опасно. Согласно киваю. Может быть, я хочу присоединиться? — сейчас будет организованная поездка на пляж, на поезде. Я так рада снова слышать язык, который я понимаю, что американский акцент уже ни капли не раздражает. Какой-то студент лет восемнадцати, тоже в бейсболке, берет меня под свою опеку.

Еще через два часа я лежу на пляже, вожу пяткой по песку, солнце припекает живот. Мой студент сидит рядом и рассказывает, что он хочет поехать в Европу. Хожу ли я на берлинский Love Parade? Я улыбаюсь и вру: «Само собой, каждый год». Я решила не сообщать ему и того, что слушаю совсем другую музыку, когда он называет парочку техно- и рейверских групп. Я говорю, что этот пляж — один из самых красивых, какие я видела. На прощание он пишет мне свой e-mail прямо на книге: у меня с собой «Анна Каренина», потому что это русское, к месту, и потому что сто лет ее не перечитывала. И я пытаюсь представить, как бы это звучало — «целовалась с восемнадцатилетним студентом из Калининграда». Прихожу к выводу, что звучит здорово, можно так хвастаться, и оно того стоит — учитывая даже тот риск, что через год он, может быть, позвонит в дверь моей квартиры в Берлине. И что мне с ним тогда делать? Хоть к тому времени ему и будет уже девятнадцать.

Впрочем, все это лишнее, мы уже не одни, и я лишь вежливо говорю по-русски «спасибо», а потом мы жмем друг другу руки — может быть, чуть доль-

ше, чем принято. Через два месяца мне приходит первый e-mail из России. Становится грустно, почти тоскливо, вспоминаешь пляж, даже заглядываешь в расписание автобусов: сколько там ехать-то, из Берлина в Калининград. Потом еще пара писем, ты пишешь сама — действительно интересно, как там живется, в такой дали, — а потом и письма по e-mail перестают приходить.

В конце концов ты и сама уже слабо веришь в реальность того, что было, и все это вспоминается, только если оказаться на дискотеке с русской музыкой, отплясывая там после выпивки и выхватывая из песен обрывки знакомых слов.

— Ты что, была в России?

— Да, два года назад.

— Ну и как тебе там?

— Классно.

Убить Билла

Квентин Тарантино? Первый раз слышу. Конечно, бывают такие, что бегают в кино чуть не два раза в неделю. Со мной такого тыщу лет не было. Последний раз был какой-то японский фильм. Не очень плохой. Конец, правда, грустный, потому что его жена умерла.

Из разговоров с Риппе Шульц

Звоню. Дверь почти сразу открыли, и передо мной стоял номер восемьдесят пять. Хотелось ударить без разговоров, я было вынимаю из-за спины нож, но тут по лестнице скатывается ребенок, мальчик лет пяти, и встает между нами.

— Ты с почты? — интересуется он, наивно глядя во все глаза.

Я медлю. Дети в роли свидетелей мне обычно до лампочки, но тут ему может достаться, под горячую руку и вовсе крышка, а я не убиваю без дела, у меня такой принцип. У меня если уж кто получил — заслужил.

Прячу свой нож, зажав отца, как в тисках, чтобы он, чего доброго, не вздумал пойти звонить. Наклоняюсь к малышу и говорю ему на ухо:

— Иди в свою комнату, посчитай до пятидесяти — будет сюрприз.

— До пятидесяти я не умею, — отвечает он тихо, и уже чуть не плачет.

— Ну тогда до десяти, пять раз подряд, положим, справишься?

Он начинал меня раздражать. Если он и дальше так будет тянуть, терпение мое лопнет и я проделаю что полагается, пусть смотрит: мне, в сущности, наплевать. Может, так даже и лучше: не помешает как можно раньше готовить их к дерьму, раз оно потом поджидает в жизни.

— Фабиан, сию же секунду иди к себе! — цыкает на него отец.

Мальчик переводит взгляд на папу, потом на меня и, чуть помедлив, топает вверх по лестнице. Как только дверь за ним захлопывается, нож у меня входит по самую рукоятку. Отец еще успел пристально посмотреть на меня, не двигаясь, потом обмяк и шлепнулся на пол. Еще несколько резких ударов для верности. Пятый номер выжил, и мне пришлось разыскивать его по второму разу, больше я себе халтуры не позволяю. Я проверяю у отца пульс: ничего. Снова берусь за нож, и тут на лестничную площадку выходит сынишка. Одним махом я отрезаю правый указательный палец, разворачиваюсь и ухожу. Можно было бы предположить, что в такие моменты дети будут устраивать жуткий ор, но, как показывает опыт, обычно они просто замирают как вкопанные не в силах отвести глаза от трупа.

В машине я вычеркиваю восемьдесят пятого из списка. Сегодня хороший день, он начался в шесть утра с восемьдесят первого, а сейчас еще и девяти вечера не было. Справедливости ради скажем, так мне везло не часто: все жили в радиусе одного-двух километров, и всех удалось застать по домашнему адресу.

Kill Bill. Режиссер Квентин Тарантино.

Если кому интересно, можете звать меня Риппе[2] Шульц. Имечко мне придумал один знакомый года два назад: сказал, у меня все ребра можно пересчитать. Мы подрались, так что он лежал у меня как миленький, прижатый к полу, хлюпая носом, но кличка все равно осталась. Впрочем, она не хуже других. Мой отец был номером первым, следовательно, его уже нет, мама у меня была, но в то же время ее как бы и не было. Я как раз и занимаюсь тем, что хочу вернуть маму к жизни. Закончу со сто двенадцатым — будут неплохие шансы на успех. Надо торопиться, а то у меня смутное чувство, что еще чуть-чуть — и меня накроют. Хотя до сих пор я работаю исключительно чисто. Номер восемьдесят шестой — мамина учительница начальных классов. Она смазала как-то матери по уху: мама потеряла пенал и на следующий день явилась в школу с парой карандашей в бумажном пакете из булочной. А когда ей, скажите, было купить новый пенал? Кроме того, бабуля надеялась, может быть, старый найдется, шутка ли — выкроить из хозяйственных денег на новый. Бабуля и дед были номера три и четыре. Не так-то легко они мне дались, мне стало их неожиданно жаль — всё потому, что у них прошло мое детство, и обращались они со мной довольно прилично. Но с тех пор как на чердаке нашелся мамин дневник, стало очевидно, что начинать надо с них, это уж как ни крути. Мне хотелось еще потянуть, и сначала был мой отец, потом мамин первый бойфренд, но дальше откладывать деда и бабушку было нельзя. Они получили хорошее снотворное, так что им здорово повезло: в отличие от остальных, они ничего не чувствовали.

Зато с номером первым, наоборот, пришлось попотеть: он должен был знать, как больно он сделал матери. Большинство людей настолько не способны ощутить чужую боль, что надо объяснять им на их собственной шкуре, что они натворили. Можно миллион раз растолковывать им на пальцах, что ты чувствуешь, но понять они смогут не раньше, чем ты продемонстрируешь им это вживую. Отец разбил матери сердце, так что нужно было расколотить ему его собственное. До сих пор стоит перед глазами, как настоящим молотком — маленьким, да удаленьким — я не спеша колочу ему по грудной клетке. Удивительно, как долго он пробыл в сознании и все чувствовал. Мне пришло было в голову забрать разбитое сердце в качестве фанта, но тогда весь мой порядок пошел бы к черту. Решено — правый указательный, и так и осталось.

С остальными я действую проверенным методом. Хороший мясной нож при правильном применении — это и эффективно, и не так шумно, как огнестрельное оружие. К крови привыкаешь быстро, кто бы мог подумать, что раньше меня от капельки крови тошнило. По-моему, ради матери можно пойти на жертвы. Кроме того, с пистолетом пришлось бы носить с собой два предмета, потому что без ножа все равно не обойтись — для правых указательных.

Дневники мама вела аккуратно. Писала про каждый день, про каждого человека, с занесением всех данных, иначе было бы куда сложнее найти их всех спустя столько лет. Битые две недели ушли у меня на разбор вялых тетрадок из коробки на чердаке. Надо было привыкнуть к почерку. Две-три фамилии, кажется, оказались потом не те. Мне было шестнадцать с половиной, в таком возрасте трудно работать профессионально. Сейчас мне двадцать, и я больше не ошибаюсь.

Номер восемьдесят шесть сидит, как ей и положено по вечерам, уставившись в телевизор и отхлебывая из стакана с пивом. Ей семьдесят девять лет, через два месяца ее отправили бы в дом престарелых, присмотренный зятем. Пару лет она успешно отнекивалась, но несколько месяцев назад как упала в кухне, так и пролежала три дня — после чего дом престарелых навис над ней свершившимся фактом. Подозреваю, что отчасти она даже будет мне благодарна: на тумбочке у нее скопилось столько снотворного — мало не покажется, надо было торопиться, чтобы она меня не опередила. У меня поэтому вся неделя и прошла в такой запарке — в нормальных условиях я всегда делаю перерыв на пару недель, чтобы не сеять чрезмерную панику.

---

[2] Rippe — ребро (*нем.*).

Прошло несколько минут, пока она поднялась с кресла. Мелькнуло опасение, что на звонок она не откроет, оставалось десять минут до конца детектива, и не могла же она пропустить развязку. «В жизни веселее, чем в кино», — телепатирую я ей изо всех сил, и тут же в коридоре слышатся ее шаркающие шаги.

— Кто там? — спрашивает она негромко.

— Полиция Любека, откройте, пожалуйста!

Она снимает цепочку и приоткрывает дверь. Я распахиваю ее пошире, и в живот старушке входит с размаху мой нож. Она коротко вскрикивает и теряет сознание. Такое с ними иногда случалось и портило мне все дело. С их стороны выходило нечестно, ведь, в сущности, если они ничего не чувствовали, маме это мало что давало. Но тут уж ничего не поделаешь, оставалось только всадить пару контрольных ударов и отрезать палец. Заворачиваю его в продуктовую пленку и кладу в жестяную коробочку, к остальным. Потом отодвигаю тело, чтобы выйти и запереть дверь, и возвращаюсь к машине. Как приятно вычеркивать шестой номер за сегодняшний день! В животе растекается отличное чувство. Время без четверти десять, детектив кончился, и, если поторопиться, я еще успею на «Шоу Сабины Кристиансен». Не то чтобы мне нравилась ее дебильная программа, но она была номер девяносто девять, и, признаться, мне доставляло определенное удовольствие следить за последним периодом ее жизни. Знаменитые личности действуют на меня притягательно, и это вполне объяснимо. Уже своей повышенной степенью трудности они отличаются от остальных. Потом, после проделанной операции, про них можно читать длинные репортажи в газетах, тогда как другим достается не больше абзаца в разделе «Местные новости». Кто бы мог подумать, что со знаменитостями можно так легко встретиться? Однако большинство из них были мужчины, а я — молодая девушка, и при небольшой подготовке я могла их в определенном смысле раззадорить. Обычно они довольно быстро соглашались встретиться, и поскольку они всегда оказывались женаты, то и не трубили о предстоящем свидании направо и налево. Номер пятьдесят четыре был некто Дитер Болен[3], раздражавший маму тем, что, как она считала, он мог рассылать по издательствам использованную туалетную бумагу, а те принимали ее с распростертыми объятиями. Я-то считаю, что не стоило из-за него так заводиться: у него был рак предстательной железы и ему оставалось от силы пару недель. Может, он был даже рад, когда я всадила ему нож в распухший живот и ему не пришлось дольше мучиться. Трудность представлял номер тридцать шесть по фамилии Райх-Раницки[4], тоже шишка из мира знаменитостей. Его я успела застать как раз в тот момент, когда он и без посторонней помощи испускал последний вздох. Священник был уже на подходе, семейство уютно устроилось в гостиной, обсуждая предполагаемое наследство, а сам виновник который день лежал без сознания, тихо постанывая себе под нос. Так что пришлось потрудиться, пока я привела его в чувство, чтобы он, по крайней мере, разглядел нож, которым я буду вспарывать ему пузо. Но если честно, он отбросил коньки раньше, чем я до него дотронулась. В комментариях к списку я написала, что он чертовски страдал, потому что чувствовала, что с ним у мамы какие-то особые счеты. Вообще я долго не могла понять, чего мама так заводится из-за этих литературных хрычей, они-то ей ничего такого не сделали, подумаешь — проигнорировали. Но потом я нашла папку с отказами из издательств и кое-что начала понимать.

Я пришла домой как раз к концу «Кристиансен», ухватила еще пять минут. Этого, как всегда, хватило, и я проверила, нельзя ли передвинуть Сабину поближе к началу списка, чтобы покончить с ее мракобесием. Однако список свой я составляла так долго и тщательно, для удобства согласовывая номера с местом жительства, что браться за Кристиансен теперь выходило

---

[3] Дитер Болен — популярный эстрадный певец, исполнитель поп-музыки, участник дуэта «Модерн Токинг».

[4] Марсель Райх-Раницки — наиболее влиятельный литературный критик в современной Германии, бывший ведущий телепрограммы «Литературный квартет».

слишком накладно. Сейчас была очередь двух бывших маминых одноклассников. Их бы я с радостью поставила в списке первыми, но уже начала с отца, с ним у меня разговор особый, а жил он в Мюнхене, так что до одноклассничков надо было еще дожить. Об этой отсрочке я никогда потом не жалела: они меня, так сказать, поддерживали в форме, и я даже боялась, что стоит мне с ними расправиться, как мой страстный порыв ослабеет. Как я и ожидала, оба они так со школы и остались в родном городе, это значительно облегчало задачу. Надо сказать, мне вообще повезло: за всю затею только одно дело оказалось за границей — я оставила его на потом, на десерт. К тому же в Австралии будет легче скрыться. Если честно, просто удивительно, что все проходимцы жили в Германии: ведь мама частенько бывала за границей, а в Штатах даже довольно долго жила. Но дневников того времени не было, а наказывать всех американцев, чтобы наверняка добраться до парочки виноватых, — это уж слишком. А может быть, в это время маме в виде исключения как раз повезло. Или их было так много, что не стоило всех и перечислять. В таком случае подошла бы все-таки массовая акция. Я решила спросить у нее при случае.

Одноклассников я запланировала через неделю — хотелось несколько дней отдохнуть, поваляться на пляже. Я купила шампанское и завалилась позагорать, в мамином дневнике я прочла, что она часто так делала: сваливала после школы автостопом к морю и напивалась там теплым шампанским. Как ни странно, в таких поездках с ней ни разу ничего не случилось, и это радует, потому что этих красавцев найти сейчас было бы дико трудно.

Загорев и отдохнув как следует, я стояла перед типовым коттеджем на окраине города и звонила в дверь. Мне открыл мужчина небольшого роста, с неприятно вздернутым носом. Я чуть не рассмеялась в голос, мамино описание в дневнике подходило ему как корове седло. «Андреас Готтхильф?» — спросила я, стараясь соблазнительно улыбаться. Он расправил плечи, набрал в грудь воздуху и тоже неуверенно улыбнулся: «Это я».

«Лапочка, кто там?» — раздался голос из коридора, и вслед за ним появилась крепенькая блондинка. Я была не прочь расправиться и с ней, но держала себя в руках. Не нужно беспочвенных действий, подумаешь, физиономия. Нельзя укокошивать всех и каждого, кто ходит не с тем лицом. Я всадила нож несколько раз в хорошем темпе и, не дожидаясь, пока он грохнется на пол, отрезала палец. Неудивительно, что баба его завопила как резаная — взрослые, в отличие от детей, не владеют собой. В этот раз я, как умная, не выключала мотор, и это оказалось правильным, потому что тот дикий вой, который производила новоиспеченная вдова, не долго мог бы оставаться без внимания. Наверняка перепугала соседей. Я вскочила в машину и смылась. Только оказавшись перед дверью номера восемьдесят восемь, я вынула список и красным фломастером вычеркнула восемьдесят седьмой. Потом прислонилась к двери отдышаться.

С номером восемьдесят восемь торопиться не хотелось. Он был куда хуже, и это на нем лежала ответственность за мамины школьные муки. Восемьдесят седьмой, в сущности, ничего такого не делал, не исключено, что иногда он даже жалел маму, и, будь он в состоянии, он, может, и удержал бы своего товарища, когда тот в очередной раз бросался за ней в погоню. Каждый день они гнались за мамой по дороге из школы, и каждый раз перед самым домом нагоняли ее. Так продолжалось два года, потом обоих выгнали из гимназии. Два года — восемьдесят недель, если не считать каникул, без выходных это четыреста дней. За каждый день он заслуживал от меня по ножу, но, во-первых, вышло бы слишком долго, а во-вторых, самое позднее, на двадцатом ударе он потерял бы сознание. Я могла бы разрезать гадину на четыреста мелких кусочков, но и из этого он прочувствовал бы далеко не все. Слишком поздно я поняла, что в отношении обоих ценных кандидатов многое не продумано. Их нужно было застукать вместе, и сначала разрезать на двести кусков восемьдесят седьмого, так, чтобы восемьдесят восьмой мог все это видеть и заранее радоваться в предвкушении своих двухсот. Но что толку рассуждать о вещах,

которые уже не изменишь, и я решила как можно лучше использовать ситуацию, дожидаясь, пока уйдет его жена: она как раз собиралась на свой волейбол. Наконец дверь открылась, и со своего места я увидела, как он приобнял ее на крыльце и она ушла. Так-так. Прощаться нужно всегда как следует, это тоже мой принцип — почем знать, когда еще увидитесь.

Я обождала еще пару минут, чтобы он успел достать из холодильника пиво и устроиться перед телевизором. Но вдруг произошло то, с чем никто не считался: в ста метрах от дома припарковался темно-синий «Фиат», из него вышла женщина в мини-юбке и решительно направилась к двери моего восемьдесят восьмого. Не я одна ждала с нетерпением, пока супруга отвалит на тренировку. Не успела нежданная гостья коснуться звонка, как дверь открылась и ее просто втянули в дом. Нервно барабаню пальцами по спидометру. Если они нырнут в койку тотчас же — что логично было бы ожидать при их-то цейтноте, — то скорее всего он просто не выйдет на мой звонок. Придется или придумывать другой способ попасть в дом, или отложить мероприятие на завтра. Второй вариант меня абсолютно не устраивал, в конце концов это был последний марш-бросок в их городе, назавтра у меня была забронирована комната во «Временах года» в Гамбурге. До тех пор я всегда четко придерживалась плана, и, думаю, в том числе поэтому все шло как по маслу. Так что я вышла из машины, выбрав первый вариант.

В своих четырех стенах большинство людей чувствуют себя уверенно, особенно, если у них установлена сигнализация. Правда, как раз когда они дома, они забывают ее включить. Почему-то они считают, что бандиты могут прийти только в их отсутствие. Им никогда не приходит в голову, что кто-то может охотиться за их собственной задницей. Я влезла на балкон второго этажа и встала рядом с окном, в котором только что зажегся свет. Они не удосужились даже штору задернуть, и я видела их голых. Восемьдесят восьмой лежал, скрестив руки над головой и закрыв глаза. Женщина легла наискосок и стала нежно посасывать его член. Пару раз она прошлась ртом вверх-вниз, правой рукой поглаживая ему живот. Я закурила и отвернулась. Такая радость обычно надолго. Докурив сигарету, я сверилась с ситуацией. Теперь женщина двигалась быстрее, в таком темпе ей долго не продержаться. Как я и думала, через минуту она остановилась и легла на мужика. Они немного повалялись с боку на бок, потом развернулись, и он прижался лицом у нее между ног. Я ждала этого момента. Локтем я выбила балконную дверь и бросилась на мужчину с ножом. На мой вкус, все произошло слишком быстро, от расстройства я бы, пожалуй, обработала заодно и ее: что ни говори, это она своим приходом мне все испортила. Я мельком глянула на нее, отрубая палец: ей и этого спектакля хватило. Не мигая, она смотрела на кровь, хлеставшую у него из спины, и агукала, как неразумный младенец. Я отчалила, как пришла, — через балкон. Отъезжая, увидела, что вернулась обманутая жена: то ли мячик забыла, то ли начала что-то подозревать. Я не смогла сдержать улыбки при мысли, как бедная рыбка будет оправдываться насчет окровавленного трупа у нее между ног, — и дала полный газ. У первого «Макдоналдса» я остановилась и вычеркнула восемьдесят восьмого. Потом вышла из машины и, поразмыслив, заказала два биг-мака и среднюю порцию картошки. Я целый день ничего не ела, у меня так часто бывает, когда тороплюсь. Врач мне уже сколько раз говорил, что надо питаться регулярно, может, желудок перестанет болеть. В гостиницу я вернулась ближе к полуночи. Попыталась почитать перед сном, но буквы прыгали перед глазами, так что я отложила книгу и погасила свет.

В Гамбурге все шло просто отлично, и вскоре я уже вплотную приблизилась к номеру девяносто девять. Что ужасного в Сабине Кристиансен углядела моя мама лично для себя, я так и не поняла, — она действовала на нервы, скажем так, практически всем и каждому. Так что, входя в ресторан, где у нас была назначена встреча, я чувствовала себя национальным героем-избавителем. Мне и на этот раз удивительно легко удалось пробиться. Большинство людей страшно воображают и не упустят случая поговорить с прессой. Особен-

но, если представиться как корреспондентка из Голливуда, которая, не исключаю, сможет предложить вам несколько минут на американском ТВ. Эта дура вырядилась ради меня в пух и прах и наивно ловила каждое мое слово. Не было ничего проще, чем заманить ее в туалет, где она в буквальном смысле и напоролась — не без моей помощи. Я втащила ее в кабинку попросторнее, подтерла кровь, сняла парик и незаметно вышла из ресторана. В этот раз я оставила машину на стоянке и ушла пешком, со знаменитостями нужно соблюдать осторожность.

Вскоре после этого я разделалась с номером сто и решила, что круглое число заслуживает шампанского. Уже здорово напившись, я легла спать с приятным чувством, что предприятие постепенно подходит к концу. Оставшиеся номера, до ста двенадцатого включительно, — это для меня детские игрушки. Пятеро из них — постельные персонажи без ярко выраженных приключений, их я убрала быстро и без малейших эмоций, едва ли они успели навредить маме всерьез. Я немного засомневалась, нужно ли действительно убивать их всех по той лишь причине, что она записывала имена и фамилии, лаконично отметив, что они с ней переспали. Но, насколько я ее знаю, она все равно ждала потом хотя бы звонка — и, похоже, никаких звонков не последовало, а то бы она рассказала, что было дальше. Если бы я пожалела одного, было бы ужасно трудно разбираться потом с остальными, сопоставляя, чего именно заслуживает каждый. Когда доходит до наказания, критерии всегда довольно размыты. Стоит только начать делать поблажки — и пиши пропало.

Номер сто девять был киноактер, с которым мама провела две недели. Мне он показался довольно симпатичным, но, если особо не приглядываться, все они такие. Когда я увидела у него приколотое к стенке письмо от мамы, у меня чуть глаза на лоб не полезли. Но я сказала себе: «Спокойно, он просто с тех самых пор забыл его снять». И, когда он наклонился поцеловать меня, всадила нож. Номера сто десять и сто одиннадцать преподавали раньше в маминой школе, но теперь давно уже вышли на пенсию и, скорее всего, не вспомнили бы даже, какой предмет они вели. Практически без всякого интереса я зарезала их, спокойно дожидаясь, пока они перестанут дышать. Пальцы я положила на обычное место и поняла, что чувствую огромное облегчение, приближаясь к концу. Раньше я опасалась впасть в прострацию, когда все будет закончено, все-таки мой план задавал жизни ритм, — но сейчас я чувствовала, что устала. Я вернулась в гостиницу и как следует выспалась. Утром расплатилась за номер, зашла в парикмахерскую и постриглась под мальчика. Во второй половине дня я уже регистрировалась на австралийский рейс.

В Перте, когда я вышла из самолета, в глаза ударило солнце. Я выбрала симпатичную гостиницу и приняла ванну, чтобы взбодриться. В принципе я собиралась посмотреть город и отдохнуть, прежде чем браться за последний номер списка. Но мне было не по себе и хотелось поскорее закончить. Отдыхать я могла сколько угодно и после. Я спустилась в холл и попросила план города. Указательным пальцем я проводила по улицам, ведущим к заветной цели. Спросила у портье, можно ли мне забрать ненадолго карту, и он ответил, что карты лежат здесь специально для постояльцев отеля. Все показалось мне вдруг чересчур простым. На мгновение захотелось, чтобы на пути к последней цели передо мной выстроились неодолимые преграды. Стоило выйти из гостиницы, подъехало такси, водитель подскочил вежливо придержать мне дверь. Я назвала адрес и опустилась на сиденье. Работал кондиционер, обычно это приятно в жару, но у меня слегка першило в горле — похоже, надвигалась простуда. Я попросила водителя выключить кондиционер, и он посмотрел на меня с удивлением. Спросил, не из Европы ли я. Я кивнула, не понимая, как это связано с кондиционером. Он сообщил, что его отец родом с Украины да и он тоже не прочь съездить туда как-нибудь навестить родню. Я опять согласно кивнула и стала смотреть в окно в надежде, что он заткнется. До самого дома он продолжал болтать о своих родственниках, потом я вышла, щедро одарив его чаевыми. Снаружи пекло. У меня разболелась голова, и больше всего хотелось развернуться и уй-

ти. В последние минуты я стараюсь сконцентрироваться. Тут же возникло ощущение, что подготовилась я неважно. Как бы то ни было, я собралась с силами, потому что дело хотелось довести до конца. Этот австралийский тип был мамин последний бойфренд. Долго же мне пришлось его искать. В конце концов я узнала адрес через родителей, теперь он с подружкой жил в этом задрипанном месте. Сами они уже давно перестали общаться с сыном и ни малейшего желания не испытывают. Насколько я поняла его родителей, «чтоб этой парочке упиться и сдохнуть». Что ж, в этом я могла им помочь, даже не прибегая к алкоголю.

Я не спеша шла к дому. Там громыхала музыка, где-то лаяла собака. Наверное, у соседей. Ни про какую собаку я раньше не слышала. Я почувствовала телом нож. Только бы эта шавка сейчас, в самом конце, не испортила мне все дело. Мужской голос велел собаке заткнуться, и голос этот прозвучал со стороны соседей. Я перевела дух и постучала. Прошло минут пять, однако дверь никто не открывал, и я осторожно нажала на ручку. Ручка ушла вниз, я медленно открывала скрипучую дверь.

Пробираюсь на цыпочках по длинному темному коридору в направлении единственного пятна света, падающего из приоткрытой двери. Из этой комнаты и гремела музыка. Узкая лестница ведет на второй этаж. Все как будто замерло. Я открыла дверь пошире: на диванчике спал мужчина. Левая рука свесилась, и изо рта висела слюна. Перегаром от него несло... Рядом на столе стояла недопитая бутылка водки. Я обтерла горлышко рукавом и допила остатки. А потом изо всех сил всадила нож. Глаза мужчины открылись, и он закричал. Я ударила еще и еще, но он продолжал орать. Он был невероятно упорный, и я уже думала, он никогда не умолкнет. Кровь из него так и хлестала, несколько раз мне брызнуло прямо в лицо. Меня чуть не стошнило, но я не сдавалась. Когда он наконец замер, я перевела дух и в последний раз отрезала указательный палец. Потом плюхнулась на стул. Насколько же я выбилась из сил. Краем скатерти я вытерла лицо и уже собиралась встать, как на лестнице послышались шаги. Я схватила нож и выставила его перед собой.

— Ты убила его, дрянь!

Я мгновенно узнала ее. Она набросилась на меня и стала бить по лицу.

— Мама!

— Дрянь паршивая, что ты наделала?!

Я сползла на пол и обняла ее за ноги, прижалась к косточке на лодыжке.

— Мама, я не знала, что ты здесь.

Она рванулась к телефону, наступив мне на руку.

— Мама, это же все за тебя. Смотри, — и я показала ей палец, — в гостинице лежат остальные. Все сто тридцать два.

Я попыталась обнять ее и расплакалась. Она отмахнулась от меня и стала орать в телефон, что ее мужа убили.

— Мама!

Я надеялась, она хоть посмотрит в мою сторону...

— Иди к черту, паршивая дура!

Она нащупала какую-то вазу и швырнула в меня. Стало слышно, как вдалеке завыли сирены. «Не может быть, чтобы так быстро приехала полиция», — подумала я, но на всякий случай придвинулась поближе к окну.

— Мама, — сделала я последнюю попытку.

Она опустилась в кресло и закрыла лицо руками.

— Иди к черту, — повторила она уже еле слышно.

Сирены выли все ближе. Я посмотрела на нее в последний раз и выпрыгнула в окно.

Перевод с немецкого Екатерины Араловой

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

В следующем году журнал планирует и дальше знакомить вас с самыми заметными событиями российской и международной кинематографической жизни, с признанными мастерами и яркими дебютантами, с фильмами, спектаклями, книгами, выставками, которые нельзя пропустить. Мы также продолжаем традицию обсуждения острейших проблем сегодняшней политической, социальной, культурной жизни страны. Мы не оставим своим вниманием и отечественное телевидение, самое актуальное средство отражения и формирования современной реальности. Среди авторов, чьи произведения, статьи. интервью и воспоминания будут опубликованы в «ИК», Иван Вырыпаев, Питер Гринуэй, Грэм Джойс, Иван Дыховичный, Ираклий Квирикадзе, Владимир Кунин, Марчелло Мастроянни, Александр Миндадзе, Никита Михалков и другие.

Ф. СП-1

Министерство связи СССР
«Союзпечать»

АБОНЕМЕНТ на газету / журнал **70402**

журнал «ИСКУССТВО КИНО»
(наименование издания) | Количество комплектов

на 200__ год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда | (почтовый индекс) (адрес)

Кому
(фамилия, инициалы)

ПВ | место | литер

ДОСТАВОЧНАЯ КАРТОЧКА

на газету / журнал **70402**
(индекс издания)

журнал «ИСКУССТВО КИНО»
(наименование издания)

Стоимость: подписки _____ руб. ___ коп.; переадресовки _____ руб. ___ коп. | Количество комплектов:

на 200__ год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда | (почтовый индекс) (адрес)

Кому
(фамилия, инициалы)

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ!

Подписной индекс в каталоге агентства «Роспечать» на второе полугодие 2005 года размещен на стр. 228

S U M M A R Y

Nina Zarkhi — Evgeny Gusyatinsky — Irina Lyubarskaya
Class A
Moscow-2005.

Natalya Sirivlya
Details that matters
Review of Alexei Uchitel's DREAMING OF SPACE (Russia).

Lidia Kuzmina
The sixth obstruction
Review of Thomas Vinterberg's DEAR WENDY (Denmark — Germany — France — Gr Britain).

Thomas Vinterberg:
«I was the main person on the set»
Interview by James Bell.

Evgeny Gusyatinsky
Mummy doesn't cry
Review of Arie Posin's CHUMSCRUBBER (USA).

Alexei Medvedev
A velvet revolutioner
Review of Petr Zelenka's WRONG SIDE UP (Czech Republic — Germany — Slovakia).

Irina Lyubarskaya
No entrance
Review of Guy Maddin's THE SADDEST MUSIC IN THE WORLD (Canada).

Lidia Kuzmina
A dangerous turn
Review of Pavel Sanaev's THE LAST WEEKEND (Russia).

Grigory Pomerants
...And joyfully, but and with shame

Andrei Burov
Melancholic proletariat
Essay on the filmmaker Robert Guediguian.

Robert Guediguian:
«Any cinema is left»
Interview by Andrei Burov and Evgeny Gusyatinsky.

Artem Vargaftik
Dialogue between the deaf
Interview by Julia Bederova.

Victor Erofeev:
«What's to be done with these people?»
Interview by Etery Chalandzia.

Vera Zvereva
Tales for everybody

On nature of TV talk-shows in Russia.

Sharon Stone:
«Ruches and bows are not for me»
Interview by Michel Rebichon.

Catherine Deneuve
In the shadow of my own shadow
Diary of the actress.

Mikhail Kozakov
It's dark! Turn on Lampe!
Remembrance of the friend.

Robert Dachs
Repercussion
Excepts from the book about Oskar Werner.

Alexandre Mindadze
They've flown away
Cinema novel.

Jessika Falzoi
Cinema
Short stories.

Журнал издается
при поддержке Федерального агентства
по культуре и кинематографии РФ

№ 705

13 ЯНВ 2006

Тираж 1-го завода 3000 экз.

Журнал издается
при поддержке телеканала СТС

Журнал издается
при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия
«Искусства кино» осуществляется
при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 18.10.05. Подп. к печати 2.11.05
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 14,75
Заказ 5748. ГП «Московская типография №13»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2005

РЕАЛИТИ-ШОУ

ГОЛОД
НЬЮ-ЙОРК

СЕГОДНЯ
20.00

WWW.GOLODTNT.RU WAP.GOLODTNT.RU

ТНТ

Лицензия МПТР России серии ТВ №7632 от 16.09.2003

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРТЮХ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.КОММА, Л.КУЗЬМИНОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, С.МУРАТОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, Н.СИРИВЛИ, А.СОКОЛЯНСКОГО, А.ФОМЕНКО, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Критика критики
Нашествие блокбастеров
В поисках смысла: новый патриотизм

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«9 РОТА» Федора Бондарчука
«НЕ ХЛЕБОМ ЕДИНЫМ» Станислава Говорухина
«ТРЕБУЕТСЯ НЯНЯ» Ларисы Садиловой
«ПУТЕВОДИТЕЛЬ» Александра Шапиро
«ПОЛУМГЛА» Артема Антонова
«КАРМЕН ИЗ КАЙЕЛИТШИ» Марка Дорнфорд-Мея

В РУБРИКЕ «КОММЕНТАРИИ»

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ
НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ЕВГЕНИЙ МИРОНОВ
ТОДД СОЛОНДЗ
ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Венеция-2005
Сан-Себастьян-2005
Карловы Вары—2005

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ДЖИМ ДЖАРМУШ
ЖЮЛЬЕТТ БИНОШ

В РУБРИКЕ «MEDIA»

Медиаживопись
ТНТ: новый тип реалити-шоу
ТВ: легенды и мифы

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Оскар Вернер в воспоминаниях
Катрин Денёв. В ТЕНИ СОБСТВЕННОЙ ТЕНИ

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Грэм Джойс. ДОМ УТРАЧЕННЫХ ГРЕЗ
Питер Гринуэй. ЗОЛОТО

2005